Centro de Estudios Visuales
noimagen.net

número 1
2018

ISNN 0719-7152

Revista del Centro de Estudios Visuales :: NOiMAGEN
número 1, vol. I, abril de 2018
Santiago de Chile
ISNN 0719-7152
noimagen.net
noimagen@noimagen.net

Consejo Asesor

Sergio Rojas Contreras :: Universidad de Chile
Anna Maria Guasch :: Universidad de Barcelona
Edgar Gómez Cruz :: RMIT University
Pablo Oyarzún Robles :: Universidad de Chile
Josep Maria Català Domènech :: Universidad Autónoma de Barcelona
Sergio Martínez Luna :: Universidad Carlos III de Madrid
Remedios Zafra :: Universidad de Sevilla
Marta Piñol Lloret :: Universidad de Barcelona

Consejo Académico Editorial

Dr. Jan Baetens :: University of Leuven
Dr. Cesar Baio :: Universidade Federal do Ceará
Dr. Adrián Cangi :: Universidad de Buenos Aires
Mg. Alejandro León Cannock :: Pontificia Universidad Católica del Perú
Dr. Rodrigo Cássio Oliveira :: Universidade Federal de Minas Gerais
Dr. José Antonio Castro Muñiz :: Universidad de Vigo
Dr. Alfonso Cuadrado Alvarado :: Universidad Rey Juan Carlos
Dr. Antonio Fernández Vicente :: Universidad de Castilla-La Mancha
Dr. Pablo Gobira :: Universidade Federal de Minas Gerais
Dr. Paulo Roberto Gomes Pato :: Universidade de Brasília
Dr. © Ricardo Greene :: Goldsmith College, University of London
Dra. Cláudia Maria França da Silva :: Universidade Federal de Uberlândia - Minas Gerais
Dr. Miguel Ángel Hernández Navarro :: Universidad de Murcia

Dr. Ricardo Ibarlucía :: Centro de Investigaciones Filosóficas (UA CONICET)
Dra. Pilar Irala-Hortal :: Universidad San Jorge – Zaragoza
Dr. Enric Mira Pastor :: Universitat d'Alacant
Dra. Adriana Marcela Moreno Acosta :: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos
Dr. Jaime Munárriz Ortiz :: Universidad Complutense de Madrid
Dr. Carlos Ossa Swears :: Universidad de Chile
Dra. Denise Najmanovich :: Universidad de Buenos Aires
Dr. Eduardo Rodríguez Mérchán :: Universidad Complutense de Madrid
Dr. Umberto Luigi Roncoroni Osio :: Universidad de Lima
Dra. Elena Rosauro :: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos
Dr. Ramón Salas :: Universidad de la Laguna de Tenerife
Dr. José Alberto Sánchez Martínez :: UAM-Xochimilco
Dr. © Alejandro Schianchi
Dra. Lorena Souyris Oportot :: Université Paris 8
Dr. © Hans Stange Marcus :: Universidad de Chile
Dra. Marcia Tiburi :: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Dr. Adolfo Vásquez Rocca :: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Dr. © Pedro Vicente Mullor :: Universidad Politécnica de Valencia
Dr. Rodrigo Zúñiga Contreras :: Universidad de Chile
Dr. Lior Zylberman :: Universidad Nacional de Tres de Febrero

Dirección Editorial

Guillermo Yáñez Tapia
Ignacio Libretti Peña

FUNDACIÓN PARA EL ESTUDIO DE LA IMAGEN Y LA VISUALIDAD CONTEMPORÁNEAS

El Centro de Estudios Visuales :: NOiMAGEN pertenece a la Fundación para el Estudio de la Imagen y la Visualidad Contemporáneas, iViCON
ivicon.net
fundación@ivicon.net

Índice

Presentación
pp **9-10**

Dossier:

1. Ignacio Libretti: *Aparato Digital e Ideología de Estado. Usos Políticos de la E-image*

pp. 13-39

2. Carlos Mario Fisgativa: *Artefactualidad y Reconstrucción de lo Visible*.

pp. 40-53

3. José Antonio Castro-Muñiz: *Los Espejos Desobedientes. Fragmentación y Ultrafotografía. El imago convertido en texto.*

pp. 54-73

4. Maia Vargas: *La Fotografía y la Muerte. Políticas de la Imagen e Imágenes Políticas*
pp. 74-91

5. Alejandro de la Fuente: *Arte y Tecnologías de Reproducción de Imágenes para Disputar el Orden de la Dictadura en Chile*.
pp. 92-115

6. Soledad Rodríguez Maité, Mariel Ciafardo y Celia Cuomo: *Géneros Pictóricos. Hibridación de las Artes Visuales y el Diseño de Moda.*
pp. 116-140

Reseñas:

1. Jaime Ortega Reyna: *Marx Lenin y Althusser. Posición Política y Práctica Teórica*
pp. 142-148

2. Fernando García: *Estrategias para una Crítica de la Mirada. Reseña de La Deriva Líquida del Ojo. Ensayos sobre la Obra de Alfredo Jaar*
pp. 149-154

Presentación

El Centro de Estudios Visuales :: NOiMAGEN se complace en publicar el primer número de su revista dedicado al análisis de la función que desempeñan las imágenes visuales en diversos contextos sociales y disciplinares. El dossier comienza por el artículo de Ignacio Libretti titulado *Aparato Digital e Ideología de Estado. Usos Políticos de la E-Image*, donde el autor problematiza sobre el rol que cumplen las imágenes electrónicas en la reproducción de la ideología dominante, a contrapelo de las tesis que definen al aparato digital como un ente democratizador. Luego, sigue con el trabajo de Carlos Mario Fisgativa llamado *Artefactualidad y Reconstrucción de lo Visible*, quien utiliza la entrevista entre Derrida y Stiegler como pie para analizar los problemas relativos a la temporalidad diferencial de cada aparato y sus respectivos efectos sobre los fenómenos correspondientes. Después tenemos el artículo de Antonio Castro-Muñiz, *Los Espejos Desobedientes. Fragmentación y Ultrafotografía. El imago convertido en texto*, en el cual nos encontramos con un conjunto de propuestas teóricas idóneas para superar las vallas modernas y asimilar las transformaciones epocales que acarreó la emergencia del mundo virtual. Después, corresponde el turno de Maia Vargas con su ensayo llamado *La Fotografía y la Muerte. Políticas de la Imagen e Imágenes Políticas*, donde la autora nos invita a pensar el estatuto de la imagen fotográfica a través de un gesto individual y sus conscuentes efectos. A este último le sucede el artículo de Alejandro de la Fuente titulado *Arte y Tecnologías de Reproducción de Imágenes para Disputar el Orden de la Dictadura en Chile*, quien analiza el uso de las nuevas tecnologías emergentes en los años ochenta como herramientas de resistencia a la dictadura militar chilena. Finalmente, nos encontramos con el trabajo de Soledad Rodríguez Maité, Mariel Ciafardo y Celia Cuomo llamado *Géneros Pictóricos. Hibridación de las Artes Visuales y el Diseño de Moda*, quienes nos ofrecen un análisis sobre los procesos de trasvasije de elementos visuales entre las prácticas artísticas y vestuarias.

Al dossier le siguen dos reseñas. La primera fue realizada por Jaime Ortega Reyna al libro *Marx, Lenin y Althusser. Posición Política y Práctica Teórica* de Ignacio Libretti, donde el autor nos invita a comprender las intenciones del escritor enunciando su toma de posición política proletaria al momento de abordar el trabajo de Louis Althusser, y subrayando los

planteamientos ideológicos del libro (directamente ligados al problema del imaginario político). La segunda corresponde a la reseña de Fernando García al libro *La Deriva Líquida del Ojo. Ensayos sobre la Obra de Alfredo Jaar* de Ana María Risco, en la cual el autor nos presenta el panorama general donde se insertó la obra de Alfredo Jaar y los aportes que esta nos legó hasta nuestros días a través de la pluma de la escritora.

Como podemos observar, el presente número de la Revista del Centro de Estudios Visuales :: NOiMAGEN es bastante variado. No busca otorgarle un tratamiento unilateral al problema de la imagen, pues lo comprende como un campo abierto que atraviesa las más diversas prácticas sociales y disciplinares. Por esa razón, apuesta por la apertura del debate y no por su delimitación inmediata. Espera así aportar al desarrollo de aquel en las condiciones del presente.

Abril de 2018

Equipo Editorial del Centro de Estudios Visuales :: NOiMAGEN

Fundación para el Estudio de la Imagen y la Visualidad Contemporáneas, iViCON

Dossier

Aparato Digital e Ideología de Estado. Usos Políticos de la E-image

Ignacio Libretti (Chile)
Fundación para el Estudio de la Imagen y la Visualidad Contemporáneas, iViCON
Contacto: libretti@noimagen.net

RESUMEN: el presente artículo trata sobre la relación de complicidad entre el aparato digital y la Ideología de Estado. Lo anterior, a partir del análisis del funcionamiento material de la e-image. Por su modalidad operativa, ella promueve prácticas sociales y conductas intersubjetivas que atentan contra todo proyecto histórico ajeno a su programa. *La e-image induce un modelo mental donde el pensamiento conceptual es relegado por el pensamiento mágico, obstruyendo toda ruptura con la ideología dominante*. Esto implicó una transformación en el régimen escópico. Dicha transformación reforzó las posiciones de la Ideología de Estado capitalista, dada la situación histórica posterior a la desintegración de la URSS. El aparato digital promueve la hegemonía de lo imaginario sobre lo conceptual. Su motor político es la clausura de todo horizonte histórico alternativo al capitalismo contemporáneo. La realidad virtual procura abolir la Historia para garantizar la reproducción de las relaciones de producción dadas. Para lograrlo, se apropia de la realidad fáctica, desecha sus referentes, anula sus axiomas y reorganiza sus discursos mediante el simulacro digital. De esa manera impone las directrices fundamentales de la Ideología de Estado, inhabilitando toda proyección política alternativa al metacódigo de origen inscrito en la programación basal de la e-image.

PALABRAS CLAVES: aparato, Estado, práctica, ideología, modalidad.

ABSTRACT: this article deals with the relationship of complicity between the digital apparatus and State Ideology. For do it, he analyzes the material functioning of the e-image. Because of its operational modality, it promotes social practices and intersubjective behaviors that undermine any historical project outside its program. *The e-image induces a mental model*

where conceptual thinking is relegated by magical thinking, obstructing any rupture with the dominant ideology. This implied a transformation in the scopic regime. This transformation reinforced the positions of the Capitalist State Ideology, given the historical situation after the disintegration of the USSR. The digital apparatus promotes the hegemony of the imaginary over the conceptual. Its political engine is the closure of any historical horizon alternative to contemporary capitalism. Virtual reality seeks to abolish History to guarantee the reproduction of production relations. To achieve this, he appropriates factual reality, discards his referents, annuls his axioms and reorganizes his discourses through the digital simulation. In this way it imposes the fundamental guidelines of State Ideology, disabling any alternative political projection to the metacode of origin inscribed in the basal programming of the e-image.

KEYWORDS: apparatus, State, practice, ideology, modality.

Aparato Digital e Ideología de Estado. Usos Políticos de la E-image

Ignacio Libretti

Introducción

La inserción mercantil de la cibernética acarreó la digitalización de las imágenes. Esto último se tradujo en un cambio en el régimen escópico dominante: *del inconsciente óptico a la e-image*. Dicho cambio impulsó el tránsito desde un régimen de visibilidad articulado por un punto ciego, hacia uno constituido por la saturación virtual. Tal proceso obedeció fundamentalmente a las transformaciones del modo de producción capitalista en las últimas décadas del siglo XX; transformaciones que repercutieron en las modalidades del ver, hacer y saber contemporáneos. Tales prácticas cambiaron no bien el *hacer-mundo* digital se hizo parte integrante del proceso general de la reproducción del capital. Cuando la cibernética pasó del monopolio industrial-militar al consumo masivo, su temporalidad diferencial se instaló en el seno de las formaciones sociales occidentales. Esto implicó una reconfiguración de la sensibilidad epocal. O sea, una transformación radical de sus prácticas cotidianas. Así nació el aparato digital: *el hacer-aparecer codificado y modulado por dispositivos electrónicos programados*.

"El aparato es lo que pone en relación la singularidad y el ser-común con la ley bajo la condición de las normas de legitimidad" (Déotte, 2012: 124). A la dimensión fáctica de la realidad se le agregó una nueva dimensión virtual, mutando los modos del efecto-realidad. Mientras que la realidad fáctica depende de las relaciones efectivas entre referentes físicos, la realidad virtual solamente requiere de programas aptos para simularlas. Esta última es operativa. Por esa razón, su régimen escópico también. *El aparato digital es simulación informática de imágenes sin referente exterior al código de origen*. Según Baudrillard, en él (Baudrillard, 2001: 254):

> [...] lo real se produce a partir de unidades miniaturizadas, de matrices, de bancos de memoria y de modelos de órdenes –de este modo puede reproducirse un número infinito de veces. Ya no tiene porqué ser racional, puesto que ya no se mide en función de instancia ideal o negativa alguna. No es más que algo operativo.

El hacer-mundo digital consagra lo siempre ya-dado mediante la negación estructural de todo elemento exógeno al código-matriz. Todo aquello utilizado para su programación será necesariamente reproducido a través de sus algoritmos, rechazando así cualquier elemento que exceda su proyecto fundacional. Sus artefactos técnicos no son más que las herramientas políticas del proyecto al cual respondió la programación inicial del aparato digital. Los dispositivos digitales reproducen la ideología inscrita en su interfaz a través de la imposición totalitaria de su forma operativa específica. Todo contenido virtual no es más que la excusa para el funcionamiento de sus formas; estas últimas, encargadas de la preservación y reproducción del proyecto político que motivó la programación inicial. La realidad virtual es intolerante con todo aquello que exceda sus modalidades operativas.

Por efecto de la simulación digital, todos los contenidos procedentes de la realidad fáctica son apropiados y transformados por los programas que animan la realidad virtual. Esto implicó una reorganización formal de la realidad. Lo que antes aparecía consignado en soportes estables de los cuales no podían desprenderse para existir –libros, cuadros, fotografías, etcétera–, ahora flota como espectro virtual fragmentado. Fue así como se impuso el *régimen escópico de las 1000 pantallas interconectadas en red mundial*, donde todo circula como imagen-tiempo sin consignación alguna. Toda aparición electrónica es a su vez una *des-aparición* que rechaza estructuralmente la persistencia de los contenidos vehiculados en la sucesión de imágenes electrónicas. "En buena medida, las electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales, puro fantasma. Aparecen en lugares –de los que inmediatamente se esfuman–. Son espectros, puros espectros, ajenos a todo principio de realidad" (Brea, 2010: 67). La e-image es inmediatez e inmanencia sin retención consignataria posible. "Nada de consigna ni preservación: puros operadores relacionales de datos" (Brea, 2010: 83). Inclusive sus pausas responden a la lógica del tránsito ininterrumpido entre nodos electrónicos. No hay giro reflexivo posible.

Toda información digital circula mediante imágenes-tiempo que aparecen y desaparecen en el acto. La temporalidad del aparato digital las vuelve destellos sin trascendencia alguna. Lo único persistente son los códigos presentes en la simulación informática. En el aparato digital, se produce un fenómeno informacional de *repetición por diferencia*. El metacódigo

político a cargo de la fundación del programa asegura su hegemonía virtual a través de la inyección de su ideología en las formas del aparato digital. Dicha ideología no corresponde a sus ideas ni tampoco a sus conceptos, sino a las prácticas operativas que induce. Por efecto de su interfaz visual, el aparato digital convierte *lo aparente* en una totalidad hermética de sentido, reduciendo la representación de lo informado a mera relación algorítmica entre código y residuo. Así, el despliegue nodal de imágenes-tiempo garantiza la dominación del metacódigo de origen – con todo lo que ello implica –, aun cuando lo haga a través de la des-aparición de sus productos.

A partir de lo anterior, nos preguntamos por la relación entre el aparato digital y el desarrollo ideológico de cada formación social. Lo anterior, teniendo en cuenta tanto la condición esencialmente práctica y material de toda ideología (Althusser, 2015b: 297 y ss), como los efectos de la e-image sobre las conductas sociales. Siguiendo las evidencias expuestas anteriormente, proponemos la siguiente tesis: *el aparato digital fortalece las posiciones de la Ideología de Estado en el seno de cada formación social*. Ello, a través de la inducción de un modelo mental de corte mágico inspirado en la interfaz visual de la pantalla digital. Dicho modelo mental opera mediante la totalización de las superficies vehiculadas en red, anulando el ejercicio del pensamiento conceptual mediante la promoción del pensamiento mágico. Además, fragmenta los discursos políticos y científicos, rehúye toda axiomática ajena al código, fomenta la heterodoxia hiperliberal, rechaza toda alternativa proyectual de largo alcance y reduce la Historia a mera historicidad simulada. Todo lo anterior, sirviéndose de las directrices siempre-ya dadas de la ideología dominante; ideología que, por principio, está inscrita en los aparatos ideológicos del Estado. Por esa razón, afirmamos que el aparato digital se articula con la Ideología de Estado con el objetivo de reforzarla.

El aparato digital asegura la sujeción ideológica necesaria para que los agentes de la producción cumplan sus funciones asignadas en la división del trabajo a partir de la clausura de todo horizonte político alternativo al proyecto capitalista contemporáneo. Dicha clausura corresponde a la imposibilidad de imaginar una formación social organizada sobre bases diferentes a las simuladas digitalmente. La transparencia virtual tiene por objeto saturar los imaginarios políticos, volviendo al usuario un navegador pasivo inmerso en la

lógica RAM del ciberespacio. De esa manera, solo es apto para imaginar las informaciones siempre-ya simuladas, frente a las cuales no puede más que mostrar simpatía o rechazo. *La modalidad operatoria de la e-image obstruye el giro reflexivo necesario para cualquier ruptura con la ideología*. Su régimen escópico promueve una inmersión automatizada y a-conceptual: absorbe al individuo transformándolo en *sujeto-usuario* simulado en un perfil electrónico; inhabilitado para realizar cualquier movimiento ajeno a la operatividad del sistema. De hacerlo, el mismísimo programa se encarga de eyectarlo mediante la falla operativa. El aparato digital responde a la subversión operativa yéndose a negro.

La relación entre modelo mental mágico e Ideología de Estado nos permite vislumbrar las funciones políticas que cumple la e-image en las formaciones sociales capitalistas contemporáneas. En las páginas que siguen, nos referiremos a ellas. Para hacerlo, dividiremos nuestra exposición en los siguientes puntos: 1) *El Estado: aparato-madre*; 2) *inmersión, inmanencia, inmediatez, transparencia y saturación*; 3) *ética del fragmento y pensamiento mágico*; 4) *el modelo mental mágico y la clausura de la Historia*.

1. El Estado: aparato-madre

Todo *hacer-mundo* en las formaciones sociales de clase responde al Estado. El Estado establece la invariable histórica con la cual dialogará necesariamente el conjunto de las prácticas sociales que engloba; prácticas que, a su vez, influirán reactivamente sobre su desarrollo. De esa manera, el Estado encarna la Ley a través del poder de Estado. Sin embargo, dicha Ley no se reduce al ámbito jurídico, aunque lo incluye. *La Ley que traza el Estado es la del Orden dominante que define la normalidad en cada formación social*. El Estado es un aparato: sustantiva el *hacer-aparecer* epocal de las prácticas sociales, mediante su codificación como Ley y Orden invariables. El poder de Estado resulta ser, entonces, la axiomática basal de cada formación social de clase. Ya sea para defenderlo o para atacarlo, toda práctica social deberá dialogar con la Ley y el Orden del Estado. Tal normativa designa el sentido de las acciones humanas. *El Estado es el aparato del estadio histórico*.

Siendo el aparato responsable de la Ley y del Orden, el Estado no se limita al ámbito de

la represión. Aun cuando sea parte de sus funciones, la represión no es la esencia del Estado moderno. Dicho reduccionismo lo limita al ámbito descriptivo que lo define en términos puramente negativos. Para comprenderlo en términos positivos, es necesario comprender al Estado como la piedra angular de cada formación social. Visto así, el aparato de Estado se define como aquello que constituye la particularidad histórica diferencial de cada comunidad humana, siendo el poder de Estado, su principal herramienta constituyente. Para complementar nuestra definición, citemos la de Althusser (Althusser, 2015c: 176):

> Definición: el Estado es, pues, bajo el poder de Estado, el Aparato represivo de Estado, por una parte, y los Aparatos ideológicos de Estado, por otra. La unidad del Aparato de Estado y los Aparatos ideológicos de Estado la asegura la política de clase de los detentadores del poder de Estado, que actúan en la lucha de clases directamente mediante el Aparato represivo de Estado e indirectamente mediante la materialización de la Ideología de Estado en los Aparatos ideológicos de Estado.

El Estado se compone del aparato represivo de Estado y de los aparatos ideológicos del Estado. La unidad de ambos sub-aparatos viene dada por la Ideología de Estado. El Estado equivale al *poder de Estado*, siendo este último, un monopolio de la clase dominante. La política del Estado es la política de la clase dominante. Lo mismo sucede con la ideología. La Ideología de Estado es la ideología de la clase dominante. *La Ley y el Orden vienen determinados por los intereses de la clase en posesión del Estado*. En ese sentido, todo hacer-aparecer le rinde cuentas a la clase dominante, ya sea para reforzar sus posiciones políticas, o para incitar la subversión contra ellas. El Estado es el *aparato-madre* de todos los demás aparatos. Hace posible todo aparecer histórico en el lugar y momento preciso del cual es su aparato-de-estadio. Tanto así, que incluso traza la distinción entre lo público y lo privado, de la cual es su condición angular. Nuevamente, en palabras de Althusser (Althusser, 2015b: 283):

> La distinción entre lo público y lo privado es una distinción interior al derecho burgués, y válida en los dominios (subordinados) en los que el derecho burgués ejerce sus <<poderes>>.

> El dominio del Estado se le escapa, pues está <<más allá del Derecho>>: el Estado, que es el Estado de la clase dominante, no es ni público ni privado; es, por el contrario, la condición de toda distinción entre público y privado.

La condición de aparato-madre característica del aparato de Estado, nos permite comprender las relaciones estructurales entre la Ideología de Estado y los aparatos epocales. Siendo la Ideología de Estado quien unifica el aparato represivo con los aparatos ideológicos de Estado, resulta evidente que aquella es también la responsable de dotar de sustancia a la Ley y el Orden. *La Ley y el Orden son ideológicos, y por tanto, inconscientes*. Están más-acá de todo conocimiento racional. Viabilizan la interacción fenoménica entre los individuos y la mundanidad. Por su condición de invariables históricas, hacen posibles todo aparecer epocal mediante la constitución del campo de visibilidad. De esa manera, la Ley y el Orden codifican el régimen escópico, dirigiendo los actos de ver y saber según las directrices de la Ideología de Estado. "La constitución del campo escópico es cultural" (Brea, 2007: 181). Ella viene determinada por las modalidades particulares de visibilidad que promueve cada Ideología de Estado.

Como vemos, la Ley y el Orden gobiernan la visibilidad. Para hacerlo, se alimentan de la Ideología de Estado. Esto nos parece de gran interés, pues da cuenta del carácter necesariamente ideológico de toda visualización. "El ver no es neutro ni, por así decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico" (Brea, 2007: 181-182). Es una práctica subordinada a los preceptos ideológicos que determinan tanto el campo escópico como las modalidades de visualidad idóneas a cada fenómeno. *En la experiencia escópica, quien ve no es el individuo, sino la ideología que lo transformó en sujeto de su discurso ideológico*. La visión proviene siempre del *otro*. Funciona como un discurso: interpela al individuo en cuanto sujeto concreto de la experiencia visual, apropiándose de ella a través de su organización escópica. Así como "el inconsciente es el discurso del Otro" (Lacan, 2009: 360), *la visión es el ver del otro*. En ambos casos se trata de la efectividad de lo ideológico sobre las prácticas de los sujetos.

A partir del trazo de la Ley y el Orden, el aparato de Estado demarca las condiciones de emergencia de los demás aparatos. Su invariable histórica signa las posibilidades epocales para el desarrollo de cada uno. He allí su función como *aparato-madre*. Esto último cuenta inclusive para el nivel técnico de la producción. El primado de las relaciones de producción sobre el desarrollo de las fuerzas productivas –determinantes solamente en última instancia (Althusser, 2015a: 247)– , implica que la Ley y el Orden representados por el aparato de Estado guíen el desarrollo concreto del proceso de producción, definiendo sus particularidades históricas. De esa manera, las condiciones materiales de los aparatos epocales estarán siempre prefiguradas en la Ideología de Estado.

La producción de plusvalía estructura el proceso de trabajo en su conjunto, orientando su desarrollo. "El motivo propulsor y el fin determinante del proceso de producción capitalista es la mayor autovalorización posible del capital, es decir, la mayor producción posible de plusvalía, esto es, la mayor explotación de la fuerza de trabajo por el capitalista" (Marx, 2000: 28-29). Siendo la apropiación privada de los productos del trabajo el motor del proceso, su desarrollo debe responder al beneficio exclusivo de la clase dominante. La hipertrofia productiva atenta contra dichos intereses, pues acelera vertiginosamente la caída de la tasa de ganancia. Por esa razón, la regulación técnica del desarrollo productivo debe asegurar la reproducción de las relaciones sociales capitalistas, impidiendo que la contradicción entre capital y trabajo se convierta en un antagonismo letal.

Como vemos, todo aparato epocal surge a partir de las condiciones dadas por el aparato de Estado. Sin embargo, esto no implica la existencia de un automatismo expresivo entre aparato de Estado y aparatos epocales, sino más bien una dialéctica donde la Ley y el Orden enfrentan el desafío de absorber la nueva temporalidad emergente. Aunque reciban del Estado su signo histórico, los aparatos transforman la sensibilidad epocal siempre-ya dada, promoviendo el nacimiento de una nueva. Por supuesto, eso no significa que posean el privilegio de subvertir el carácter de clase de la Ley y el Orden dados. Su efectividad se limita al ámbito de la sensibilidad. Ella posee efectos políticos marginales. Aun así, es necesario indicar el vínculo de la sensibilidad con el desarrollo de lo político, pues la relación entre aparato epocal y aparato de Estado reviste características específicas y sobredeterminadas que son de

gran interés para comprender la inserción de los aparatos en el seno de cada formación social.

Los aparatos guardan una estrecha relación con todos aquellos proyectos políticos en disputa durante su irrupción. Al respecto, los aparatos operan como una materialización en segundo grado de las estrategias políticas que los circundan. Aunque no sea parte de sus presupuestos conscientes, los aparatos promueven prácticas sociales que se articulan necesariamente con tales horizontes políticos, asumiendo así algunas de sus posiciones concretas. Por lo tanto, establecen una relación de complicidad efectiva mediante el despliegue de su sensibilidad particular. Esto último se explica a través del análisis del vínculo entre aparato e ideología. "Una ideología siempre existe en un aparato y su práctica o prácticas. Esta existencia es material" (Althusser, 2015b: 298). La relación dialéctica del aparato con la Ley y el Orden se realiza a través de la ideología y dentro de los márgenes dados por la política. Benjamin lo comprendió al momento de analizar los efectos políticos de la radio y el cine (Benjamin, 1989a: 38-39):

> Con las innovaciones en los mecanismos de transmisión, que permiten que el orador sea escuchado durante su discurso por un número también ilimitado de espectadores, se convierte en primordial la presentación del hombre político ante esos aparatos. Los Parlamentos quedan desiertos, así como los teatros. La radio y el cine no solo modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes, como los gobernantes, se presentan ante sus mecanismos. Sin prejuicio de los diversos cometidos específicos de ambos, la dirección de dicho cambio es la misma en lo que respecta al actor de cine y al gobernante. Aspira, bajo determinadas condiciones sociales, a exhibir sus actuaciones de manera más comprobable e incluso más asumible. De lo que resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos, y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine.

Cada aparato epocal establece alguna relación específica con la Ideología de Estado a través de las prácticas sociales que promueven sus dispositivos operativos. Los dispositivos modulan el hacer-aparecer del aparato epocal, materializando su temporalidad diferencial. El dispositivo funciona como mediador entre el aparato y la comunidad humana. Vehicula

la mundanidad organizada por su respectivo aparato, permitiendo la manifestación epocal diferencial. En la relación divergente entre los distintos dispositivos se baten los conflictos de la Ideología de Estado y la sensibilidad de los aparatos. La relación del aparato con la Ideología de Estado mediante sus dispositivos puede revestir características conservadoras –el museo respecto a la revolución francesa–, reaccionarias –la radio en el fascismo– o revolucionarias –el cine durante la construcción del socialismo en la URSS–. Lo anterior dependerá de la articulación del aparato con el poder de Estado. Dicha relación excede los aspectos técnicos que hicieron posible la emergencia de cada aparato. Se relacionan directamente con los intereses políticos coyunturales en la disputa histórica. *Así como no hay arte por el arte, tampoco hay aparato por el aparecer*.

Una vez esclarecida la relación general entre aparato epocal e Ideología de Estado, es momento de referirnos a relación específica entre el aparato digital y la Ideología de Estado contemporánea. Para hacerlo, comenzaremos por abordar las características principales de la e-image: *inmersión, inmanencia, inmediatez, transparencia y saturación*. Así, nos sumergiremos en la relación política entre el aparato digital y la ideología dominante.

2. Inmersión, inmanencia, inmediatez, transparencia y saturación

"Inmersión, inmanencia, inmediatez: he aquí las características de lo Virtual" (Baudrillard, 2008: 26). Ellas distinguen la experiencia digital de todas las demás modalidades del aparecer epocal que aún siguen vigentes hasta nuestros días (fotografía, cinematografía, etcétera). Baudrillard lo comprendió, indicándolas como las principales características del aparato digital. Sin embargo, omitió dos de sus axiomas. Nos referimos a la *transparencia* y a la *saturación*. En ellas se juega la efectividad ideológica totalizadora del régimen escópico de la e-image; aquello que convirtió al aparato digital en el hacer-aparecer epocal dominante. Veamos los efectos de cada una de las características antes mencionadas a partir de su encadenamiento fenoménico.

Que la e-image opere a través de la *inmersión*, resulta evidente. Su interfaz así lo exige. Para navegar en la realidad virtual el sujeto debe convertirse en usuario del sistema. Sus movimientos son guiados según los comandos del servidor. El usuario transita entre los nodos del ciberespacio, siendo este último quien suministra y administra los estímulos electrónicos que constituirán su experiencia digital. *La fase superior de la inmersión electrónica es la transformación del usuario en avatar*. Una vez consumada, el sujeto ya no es más un visitante provisorio de la red, sino una parte integrante de ella. De esa manera, la inmersión se completa. Durante el desarrollo de esta fase, "la realidad ha pasado a ser la presa de la Realidad Virtual" (Baudrillard, 2008: 21). Creado el avatar, este último se apropia del sujeto a través de su *codificación*. De allí en adelante, lo virtual se transforma en una dimensión más de su existencia, subordinándola a sus modalidades operatorias particulares.

En este punto es donde podemos notar de manera ejemplar los efectos de la *inmanencia* digital. "El modelo de acceso matricial permite la puesta en encuentro de cualquier clúster o escena con cualquier otra – sin la restricción de la economía de lectura longitudinal, secuenciada y sucesiva, que pesa en los procedimientos del libro o film" (Brea, 2010: 85). La navegación entre los nodos que componen el ciberespacio responde al discurso inscrito en el código de origen. *La lógica del sentido que acompaña la experiencia digital es una simulación programada*. Corresponde a la interacción algorítmica entre matrices virtuales siempre-ya dadas. El código traza la invariable electrónica que viabiliza todo aparecer-virtual. Nada puede excederle, pues su sistema operativo excluye desde su constitución a todo elemento exógeno a sus ordenadas binarias. Todo lo que ocurre en la realidad virtual responde a la lógica simulada por sus programas. El sentido es inmanente al software.

Los espectros electrónicos que recorren el ciberespacio están programados para aparecer y des-aparecer en la más absoluta *inmediatez* durante la experiencia nodal. *Siendo la fugacidad el signo de las imágenes-tiempo, todo fenómeno digital aparece des-apareciendo*. Los estímulos electrónicos están hechos para transitar entre sí. Inmanencia e inmediatez se complementan desde la materialidad del aparato digital, asegurando así el cumplimiento del programa de la e-image. De esa manera, lo único que pervive en el ciberespacio es el código operativo de origen. La matriz electrónica despliega sus productos mediante la repetición

por diferencia. El contacto entre usuario-avatar y campo digital solo puede realizarse por parpadeos. La instantaneidad de las imágenes-tiempo es la condición de posibilidad que asegura el despliegue efectivo de las informaciones imaginarias repartidas en la red.

En el aparato digital, todo giro reflexivo atenta contra el funcionamiento diferencial del sistema operativo. Para prevenir tal disfunción, el aparato digital opera mediante una *interfaz visual mágica* que proyecta innumerables posibilidades de navegación, sin retención conceptual alguna. Dicha característica particular de la interfaz digital obstruye el desarrollo de las prácticas conceptuales asociadas a la retención crítica y analítica de los contenidos visualizados, promoviendo hábitos hiperliberales de navegación. Aquí, todo es tránsito entre imágenes que seducen la imaginación del usuario atrapado por el señuelo hiperreal de la omnipotencia programática del deseo. La interfaz visual del aparato digital simula realidades que usurpan la mundanidad. La sensibilidad que induce el aparato digital está en directa correspondencia con la reproducción de la ideología liberal del sujeto. Eso sí, la diferencia estriba en que, por su carácter programático, el aparato digital la promueve en cuanto ideología técnica del sujeto. *La realidad virtual reproduce la ideología liberal del sujeto mediante su transformación en ideología técnica del sujeto simulado.* Del humanismo al tecnocratismo.

Decir que la realidad virtual procura igualarse con la realidad fáctica no es gran novedad. Sin embargo, analizarlo a partir del proceso ideológico que la motiva, sí. El efecto-realidad que promueve la interfaz digital corresponde a la economía de la *transparencia*. El carácter simulado de la realidad virtual implica la producción de una hiperrealidad operativa. Ella es capaz de articularse con la realidad fáctica de manera funcional. Lo anterior, con el objetivo de apropiársela. *La transparencia hiperrealista de la e-image corresponde a la administración de lo visible mediante su codificación*. "La transparencia es también un modo de legislar sobre lo visible y lo invisible" (Comeron, 2007: 25). Regula las modalidades y niveles de visibilidad, siguiendo las directrices impuestas por el discurso ideológico de turno. No hay pureza visual posible. El ver fenomenológico no es más que un mito empirista revisitado que resulta incapaz de comprender las determinaciones ideológicas de la transparencia.

El simulacro digital recurre a la transparencia programada de la e-image para

garantizar el funcionamiento operativo de la realidad virtual. Dicho simulacro responde a un doble requerimiento. Primero, estructurar el efecto-realidad que hará posible su apropiación codificada de la realidad fáctica, sin la necesidad de un referente extra-programático que respalde la experiencia. Segundo, desplegar la ideología inscrita en la organización basal del metacódigo, conduciendo la inmersión virtual según las directrices inmanentes a su ideología motriz. Toda organización técnica del aparato digital responde a los presupuestos de su ideología basal. Lo anterior, a partir de la imposición de su forma particular. Los *mass media* ejemplifican cómo la ideología opera a través de la formalización operativa, independientemente de los contenidos que excusen su despliegue. "La ideología de los media está al nivel de la forma, de la separación que instituyen, y que es una división social" (Baudrillard, 1974: 202). Toda técnica responde a una estrategia política.

La transparencia visual del aparato digital es la opacidad conceptual del campo escópico. La transparencia virtual de la e-image atrofia al pensamiento conceptual. Mientras más vemos, menos sabemos qué vemos. "La transparencia ha devorado el mundo hasta hacerlo opaco a sus habitantes. La opacidad no está ya en <<las cosas>> sino en nuestra capacidad de ver, o en los límites que surgen en nuestra conciencia saturada por el modo constante con el que las cosas invaden nuestra visión" (Comeron, 2007: 72). Se trata de una visión técnicamente programada, que regula las modalidades de intelección visual a través de la promoción del pensamiento mágico y la censura del pensamiento conceptual. Por lo tanto, una visión que solo es capaz de ver imágenes simuladas, sin preguntarse por las condiciones constitutivas de su campo escópico. O sea, una práctica ideológica directamente política materializada por el automatismo visual de la pantalla digital.

Toda transparencia es la transparencia de la ideología dominante. El ver-desnudo es un ver ideológico. *La transparencia es siempre una proyección simulada de las evidencias*. Produce el sentido visual a partir de la simulación hiperrealista de los fenómenos. En la transparencia, la superficie proyectada totaliza lo aparente presente en la pantalla, guiando la experiencia interactiva hacia la *saturación* imaginaria. Aquí, no hay fingimiento posible. La transparencia excluye la posibilidad de disimulación. Su forma de ocultación ideológica se realiza a través de la *saturación por evidencia simulada*. "Disimular es fingir no tener lo

que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo primero implica una presencia, lo segundo una ausencia" (Baudrillard, 2001: 254). En la realidad virtual, la transparencia simula la veracidad de los fenómenos, saturando así la imaginación del usuario. Este último es absorbido por la inmanencia programática. Sus movimientos se encuentran siempre-ya supeditados a los movimientos inscritos en el sistema operativo.

La simulación digital produce el efecto-realidad mediante la saturación electrónica. La realidad virtual consigue apropiarse de la realidad fáctica a través de la gestión económica de la transparencia. Las evidencias simuladas programáticamente se imponen como depositarias de la verdad, reduciendo los fenómenos que proyectan a sus posibilidades algorítmicas. Lo anterior resulta posible gracias a la función informacional de la cibernética en la producción de materia. Esto último obedece a factores históricos precisos. "Desde el comienzo de la posguerra, a la materia, que hasta entonces era considerada desde el punto de vista de la masa y la energía, se le agrega, para completarla, la noción de información" (Virilio, 1996: 148-149). El lugar de la verdad ya no es más un privilegio mitológico del ser. Ahora, la información es responsable de su producción; producción que realiza mediante la saturación electrónica. *El aparato digital demuestra que la verdad es efectiva y no ontológica*.

El flujo informacional en red satura las 1000 pantallas de la e-image, simulando la realidad mediante su virtualización. De esa manera, se apropia del efecto-realidad absorbiendo todos aquellos productos temáticos concebidos a través de otros regímenes escópicos. *El aparato digital monopoliza la verdad transformándola en un simulacro informacional imaginario*. Totaliza lo aparente de cada imagen-tiempo en la pantalla, imponiendo las superficies temáticas como transparencias hiperreales. La distribución de imágenes-tiempo a lo largo del ciberespacio bajo la modalidad del aparecer des-apareciendo, convierte a la obsolescencia en una de las principales características del aparato digital.

Las 1000 pantallas son el reino del *Primer Género de Conocimiento* (Spinoza, 2013: 181). La saturación por apariencias, efecto particular de la transparencia hiperreal, encuentra en la obsolescencia digital a su mejor aliado. *La repetición por diferencia prescribe la muerte de cada impulso electrónico en el instante mismo de su emergencia*. En la realidad virtual, todo

es tránsito inmanente. De esa manera, lo único persistentes es el código de origen, y con él, la intelección programa. Dicha programación corresponde a la Ideología de Estado que metacodifica su funcionamiento. Las dimensiones políticas del aparato digital se vuelven prístinas no bien analizamos la relación entre código e Ideología de Estado.

Inmersión, inmanencia, inmediatez, transparencia y saturación confluyen en una sola invariable ideológica: *la Ideología de Estado*. Inmersión, pues la atracción hacia la realidad virtual responde a las prácticas ideológicas dominantes, quienes organizan la aparición del deseo según las pautas del proyecto político de base. Inmanencia, dado que la codificación de los programas digitales responde a un metacódigo político de clase que encuentra en la Ideología de Estado su principal modalidad operativa. Inmediatez, porque todo conocimiento apriorístico es un conocimiento falseado que responde a los prejuicios ideológicos dominantes, siendo el Primer Género de Conocimiento, la síntesis de sus posibilidades. Transparencia, puesto que la hiperrealidad virtual es la transparencia de la ideología dominante, quien organiza las modalidades de lo visible a partir del trazado del campo escópico. Saturación, ya que los productos concebidos por el aparato digital se apropian de la realidad fáctica mediante su codificación, imponiéndoles las premisas inscritas en su programación y obstruyendo toda emergencia alternativa al código-matriz.

Como vemos, la realidad virtual no es la duplicación de la realidad fáctica. Toda semejanza entre ambas obedece a los esfuerzos del aparato digital por simular una realidad operativa que no requiera de *lo Real* para existir[1]. Entre ambas realidades se produce un fenómeno de paralelismo signado por la disputa del principio de realidad. Dado el carácter efectivo de este último, la e-image lucha por apropiárselo mediante la imposición de sus productos simulados. El carácter productivo de sus operaciones promovió el surgimiento de una nueva ética inspirada en los principios angulares de la Ideología de Estado, aunque diferente a sus

1 Cabe mencionar el carácter provisorio de esta tesis. Ella responde al análisis del *ideal-Virtual* inscrito en la materialidad del aparato digital. En este último, el estatuto de lo Real requiere de un análisis particular que, por su extensión, excede los propósitos de este artículo. Preliminarmente, podemos señalar que, a partir de su virtualización cibernética, lo Real cambió, *pero no desapareció*. Que los sistemas operativos procuren simularlo para volverlo dispensable, no es más que un ideal de la informática. Esperamos abordar dicha problemática en otra investigación.

expresiones precedentes. Dicha diferencia pasa por su correspondencia con la lógica RAM, siendo las prácticas fragmentarias que promueve, aquello que la distingue de toda ética liberal anterior.

3. Ética del fragmento y pensamiento mágico

El aparato digital opera mediante una interfaz visual de acceso matricial. En ella, toda representación es información electrónica e imaginaria simulada mediante programas virtuales. Esto significa que las imágenes-tiempo son *imágenes técnicas*. En el aparato digital, el campo escópico corresponde a las posibilidades visuales del código-matriz. Se trata de una visión programa que se despliega en los juegos algorítmicos del flujo electrónico. Su principal singularidad es su carácter *mágico*. La e-image amplía las funciones sociales que cumplen las imágenes en la producción del efecto-realidad. "El significado de las imágenes es mágico" (Flusser, 2001: 11). En ellas, toda potencia intelectual se subordina a su *proyección imaginal*. Aparato digital y Primer Género de Conocimiento se complementan en la promoción de una nueva *superstición técnica*. Dicha superstición implica una fe absoluta en la veracidad de las imágenes-tiempo. Lo anterior, en desmedro de las prácticas conceptuales abocadas al esclarecimiento de las condiciones políticas de cada fenómeno visual e informacional.

En la realidad virtual, todo discurso histórico se vuelve residual y manipulable. Su reconstrucción solo es posible a través de la simulación técnica de su sentido. Cada discurso o relato se convierte en un simulacro de sí mismo, perdiendo así sus propiedades históricas diferenciales. Por su condición programática, la realidad virtual promueve la *heterodoxia operativa*. La lógica RAM implica la inducción de hábitos sociales de producción y consumo fragmentarios, según los cuales toda relación temática es posible mientras se realice dentro de los márgenes funcionales del software. Ello, a expensas de toda raigambre extra-programática. Siendo la verdad un monopolio de lo efectivo que posee una estructura idéntica a la ficción, no es de sorprender que la producción discursiva se imponga mediante la simulación de sentido. Aquí, el influyo de las imágenes técnicas es clave. A partir de su distribución en red, moldean

las prácticas imaginarias con el fin de incrustarse en la realidad fáctica. El avatar electrónico se transforma en el individuo, obligándole a responder por sus imágenes. Brea lo comprendió (Brea, 2007: 193):

> Las nuevas comunidades ya no se constituyen tanto en la adhesión fidelizada a una narrativa específica, que hacen objeto de su fe compartida, sino sobre todo en la relación puntual y dinámica con una constelación de imágenes en circulación con las que se produce una relación de identificación y reconocimiento que poco a poco las va sedimentando como memoria compartida, imaginario colectivo.

El simulacro digital se apropia de la realidad fáctica a través de la producción técnica de una realidad virtual. Dicha apropiación obedece al proceso de codificación al cual responde la nueva modalidad informática de la materia que introdujo la cibernética. La relación de complicidad entre la e-image y la Ideología de Estado garantiza el éxito del proceso. Encontrándose inscrita en el metacódigo de la realidad virtual, la Ideología de Estado se difunde a través de las imágenes-tiempo distribuidas en el ciberespacio, reforzando así sus posiciones en el seno del Estado. Pero no lo logra gracias a los contenidos virtuales, sino por efecto de la imposición de sus formas operatorias. La inducción de hábitos digitales está en directa correspondencia con los intereses políticos estratégicos de las Ideologías de Estado burguesas contemporáneas. Aquellas ya no son las burguesías progresistas de antaño. Por esa razón, solamente velan por la mantención del poder a través de la prolongación del status quo. La ética del fragmento anula los intentos por articular e imaginar horizontes de sentido ajenos al inscrito en los programas virtuales. Esto explica los intereses estatales referidos a la democratización del acceso a internet. No se trata solamente de cuestiones comerciales, sino también ideológicas.

El aparato digital promueve el pensamiento mágico. Su interfaz operativa redefine las modalidades contemporáneas de la intersubjetividad, imponiéndoles su temporalidad y carácter diferenciales. Las transformaciones acarreadas por la emergencia de la realidad virtual no se limitaron al ámbito técnico de la comunicación. Al contrario, fueron las mismísimas

prácticas informacionales –en el sentido del *dar-su-forma*– las que cambiaron. *El simulacro digital promovió el surgimiento de la ética del fragmento*. A partir de su inserción comercial, la cibernética transformó la sensibilidad epocal redefiniendo las prácticas sociales. Su ética resulta idónea al tránsito escópico desde el inconsciente óptico a la e-image.

Por efecto del cambio en el régimen escópico dominante, los actos de ver y saber ya no responden más a las suspicacias conceptuales del punto ciego organizador de la experiencia fenoménica moderna, sino a las evidencias electrónicas simuladas. Dichas evidencias se imponen como transparencias informacionales. El sentido de los discursos electrónicos se produce a partir de la relación algorítmica entre el código y los residuos referenciales; estos últimos, ya previamente simulados desde el momento de su digitalización. De esa manera, la lógica RAM engendró la cultura_RAM, imponiéndole a su vez la ética fragmentaria del aparato digital. "Cultura_RAM significa: que la energía simbólica que moviliza la cultura está empezando a dejar de tener un carácter primordialmente rememorante, recuperador, para derivarse a una dirección productiva, relacional" (Brea, 2007: 13). Para la ética del fragmento, toda relación temática es posible mientras el sistema operativo así lo disponga y soporte. En ella, los discursos o relatos históricos no son más que referencias producidas *retroproyectivamente* por los operadores relacionales de datos. El carácter siempre-ya simulado de los residuos referenciales obstruye toda proyección extra-programática.

En la red, "no hay una producción de lógicas exactas: sino el despliegue de mareas semánticas que trazan nubes de interacción, para el que los conceptos funcionan como meros operadores borrosos gestores del potencial de movimiento en el espacio público de cada signo o efecto allí lanzado" (Brea, 2010: 88). El cambio en el régimen escópico dominante implicó que las propiedades materiales de la e-image permearan al conjunto de las relaciones sociales e intersubjetivas, promoviendo un nuevo modelo mental. Dicho modelo es el de la interfaz visual mágica, modalidad contemporánea del Primer Género de Conocimiento. Catalá lo definió así (Catalá, 2010: 278):

La interfaz no es una máquina de pensar, ni una máquina de escribir, ni una máquina de

simbolizar. La interfaz es, por el contrario, una forma de pensar, un dispositivo que, por sus características sintomáticas (es decir, que se hallan en relación con funcionamientos profundos de la realidad social que les es contemporánea) se convierte en el modelo mental que articula los modos de exposición de los procesos comunicativos actuales.

La ética de la cultura_RAM es la del fragmento. Para ella, todo es posible mientras resulte operativo, e imposible cuando exceda las determinaciones programáticas prefijas. El sentido ya no es más un relato histórico, sino un simulacro. Los grandes discursos pierden su cadena referencial, siendo codificados al momento mismo de su asimilación virtual. *El modelo mental mágico abole la historia a partir de su simulación como historicidad programada*. En el aparato digital, toda práctica social es absorbida por la inmanencia del software. Las relaciones intersubjetivas se subordinan a las relaciones algorítmicas de base. La lógica RAM rechaza toda integridad discursiva. La pragmática de los dispositivos digitales redefine los discursos por la vía de la práctica, imponiéndoles un nuevo ordenamiento hecho a la medida del programa. Toda axiomática pierde su validez angular. Se impone así la heterodoxia de las imágenes-tiempo.

El entramado-link vehicula los postulados angulares de la Ideología de Estado desde el momento mismo de la inmersión virtual. Aquí, no se trata de la regulación de los contenidos electrónicos, sino de las formas materiales que acompañan su distribución. La cuestión ideológica no está ligada al campo de las ideas que circulan en la pantalla, sino a las prácticas materiales que el aparato digital propicia. "La ideología está ligada a la forma, y no al contenido, es la pasión del código (Baudrillard, 1974: 186). *La interfaz mágica implica por sí misma una transformación ideológica de los individuos, pues virtualiza las formas de consecución de las prácticas sociales e intersubjetivas*. Por eso hablamos del surgimiento de una nueva ética: la del fragmento. La interfaz visual y el pensamiento mágico conspiran con la Ideología de Estado, convirtiendo a la realidad virtual en monopolizadora del efecto-realidad según las pautas ideológicas de aquella. A continuación, nos referiremos a la relación entre dicha tendencia y el problema de la Historia.

4. El modelo mental mágico y la clausura de la Historia

Como vimos anteriormente, el aparato digital induce un modelo mental hecho a la medida del simulacro virtual. Aquí, todo horizonte histórico ajeno a la repetición por diferencia del código-matriz está clausurado. Esto resulta particularmente inquietante al momento de analizar sus modalidades de asimilación y transmisión de la Historia. La Historia responde a la inscripción de los acontecimientos históricos en un presente siempre-ya temporalizado. El encadenamiento de los sucesos dependerá entonces de su articulación con la contingencia. "Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo <<tal y como verdaderamente ha sido>>. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro" (Benjamin, 1989b: 180). El carácter coyuntural de lo histórico lo vuelve un campo de disputa política. A través de su reducción a superficie transparente y saturada, el aparato digital procura zanjar esa disputa mediante la simulación del relato histórico. De esa manera, convierte a la Historia en parte de su inmanencia.

Dados sus mecanismos operatorios, el aparato digital simula la Historia mediante su producción virtual de sentido. Los acontecimientos históricos quedan reducidos a huellas residuales; referentes en segundo grado siempre subordinados a la lógica RAM y al modelo mental mágico. *Por su paralelismo a la realidad fáctica, la realidad virtual puede integrarla sin la necesidad de responder por sus especificidades coyunturales*. Solo le basta con representarla como algo operativo. De esa manera, la pregunta por la veracidad de los contenidos históricos desplegados en el entramado-link resulta superflua. Todo estímulo electrónico responde al criterio de producción programática de sentido y no de adecuación objetual. Mientras resulte operativo, se sostiene. En el aparato digital la Historia está signada por la temporalidad del hacer-mundo virtual. "La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad" (Benjamin, 1989b: 180). El aparato digital reescribe el pasado mediante su simulación programática, interviniendo su proyección futura y subordinándolo al proyecto político del metacódigo. La asimilación de la Historia por parte del aparato digital implica su codificación como e-image, y con ella, su simulación operativa.

Al simulacro digital corresponde la inoculación ideológica de la cultura_RAM. En ella, la Historia no es más que una referencia de segundo grado; algo así como la materia bruta que animó los primeros encadenamientos relacionales de la lógica RAM. No se trata de que el entramado-link no vehicule contenidos subversivos. Por el contrario, la apertura de lo virtual resulta de gran utilidad para la difusión de las más diversas temáticas –entre ellas, las revolucionarias–. De lo que se trata es de cómo la interfaz digital se apropia de todos los contenidos distribuidos a lo largo del ciberespacio, imponiéndoles su forma específica. Así, los reduce a meros testimonios estéticos. Lo anterior, a través de la organización de las prácticas sociales e intersubjetivas que les acompañan. La Historia se convierte en un *recuerdo programado*. Ya no es más la chispa del futuro, dotada de proyección y sentido propio, sino solamente un vehículo de la nostalgia. Se produce así un fenómeno de abolición de la Historia y refuerzo de la Ideología de Estado mediante la censura de toda proyección extra-programática.

El aparato digital induce hábitos de intolerancia hacia los proyectos históricos de largo alcance que procuren desafiar la estabilidad del metacódigo. Su temporalidad diferencial se traduce en un *culto a la instantaneidad*. Todo aquello que no tenga la capacidad de mantener seducido al imaginario del usuario mediante la repetición por diferencia de sus estímulos resulta obsoleto. La materialidad de la realidad virtual rechaza toda persistencia proyectual, pues su naturaleza es el tránsito nodal inmanente e ininterrumpido entre los simulacros relacionados algorítmicamente por sus programas. *La e-image aparece des-apareciendo. No hay raigambre posible más que la repetición por diferencia del código-matriz*. Su proyecto político angular es la anulación de toda proyección histórica ajena al simulacro. "Lo que con la imagen-tiempo comparece es algo mucho más decisivo e inquietante: en sus escenarios ya no cabe ni la historia –el relato unificado, unidimensional de un lo mismo –ni la Historia" (Brea, 2010: 74). *La abolición de la Historia está inscrita en la materialidad misma del hacer-aparecer digital y del hacer-mundo virtual.* Nos encontramos ante un eterno-presente programado que anula todo horizonte histórico alternativo al metacódigo.

La cultura_RAM absorbe todo antagonismo social a partir de su inoculación ideológica. Por más ásperos que resulten los discursos que vehicula, el modelo mental de la interfaz mágica reducirá su efectividad a una pose visual. Apariencia y nostalgia conspiran para garantizar la

reproducción de la Ley y el Orden dados. La realidad virtual es una caricatura de democracia: *a mayor libertad de expresión, menor capacidad de influencia sobre las relaciones sociales*. La materialidad del aparato digital refuerza las posiciones de la Ideología de Estado a partir de la *censura de hecho*. Todo está permitido en tanto resulte viable para el sistema operativo. Por lo tanto, quedan excluidos todos aquellos horizontes históricos alternativos al metacódigo. *El aparato digital demuestra la banalidad del derecho*.

La e-image promueve un régimen escópico donde la simulación programática en red inviabiliza toda proyección política ajena al código-matriz, clausurando los horizontes históricos de las clases sociales dominadas. La organización de las relaciones sociales al interior de la cultura_RAM encuentra su garantía en las prácticas ideológicas promovidas por el modelo mental mágico. La Historia es reinscrita y asimilada siguiendo las directrices informacionales e imaginarias del metacódigo de modo tal que sus efectos sean programables. Tal racionalización no es técnica, sino política. La reproducción de las relaciones de producción capitalistas contemporáneas va de la mano con la hegemonía epocal del aparato digital. Inmersión, inmanencia, inmediatez, transparencia y saturación, conspiran para el triunfo de la Ideología de Estado; ideología dominante que refuerza el proyecto político de la burguesía contemporánea mediante la gestión técnica de lo imaginario.

El modelo mental de interfaz mágica impide concebir horizontes históricos alternativos al del metacódigo. Censura las prácticas conceptuales necesarias para toda ruptura ideológica. Promueve comportamientos incompatibles con cualquier articulación política que procure desarrollarse en función de proyectos históricos de largo alcance. Por su efecto, toda oposición política queda enfrascada en las invariables angulares del proyecto burgués contemporáneo. El malestar se dispersa, volviéndose materia bruta para los ajustes políticos funcionales al modelo económico-social dado. Se produce así un fenómeno de sacralización democrático-burguesa donde las división de clase se oculta en la transparencia de un nuevo humanismo ciudadanista y tecnocrático. Aquel vela por conciliar los antagonismos sociales en lugar de hacerlos estallar, pues carece de un horizonte histórico alternativo al dominante. Aquí, no hay proyección revolucionaria posible, pues no resulta imaginable un mundo erigido sobre bases sociales diferentes a las del metacódigo de la e-image.

El aparato digital usurpa la realidad fáctica a través de su transformación en realidad virtual. Esa es la razón por la cual su presencia resulta tan importante para el capitalismo contemporáneo. Todas las operaciones sociales del aparato digital no son técnicas, sino políticas. El simulacro digital impone las premisas de la Ideología de Estado al momento mismo de la virtualización. La e-image posee una forma que, por su sola constitución, responde a los intereses fundamentales del capital. El aparato digital complota con la Ideología de Estado para promover el nacimiento de una nueva oposición funcional al modelo económico-social dado, que no hace más que otorgar la materia bruta necesaria para sus ajustes funcionales. De esa manera, se produce un fenómeno de control político preventivo, que tiene por objeto la clausura conceptual de toda estrategia revolucionaria que atente contra la organización de las relaciones sociales dadas. Un buen ejemplo de lo anterior son los movimentismos sociales contemporáneos. Estos últimos nacieron a partir de la clausura temporal del horizonte histórico proletario luego de la desintegración de la URSS. Sus exigencias refrescan al proyecto liberal-burgués a través de las "demandas ciudadanas", otorgándole vigencia histórica a las relaciones capitalistas de producción. En síntesis, promueven ideales sociales endógenos al régimen capitalista, obstruyendo cualquier intervención política alineada con algún horizonte histórico alternativo. En estricto rigor, resultan mucho más antagónicos de la dictadura del proletario que de la dictadura del capital.

Occupy Wall Street ejemplifica vivamente la relación entre el aparato digital y los movimentismos sociales contemporáneos. Aquel se definió como una ocupación pacífica del terreno con fines recreativos y sin un programa estratégico contra el capital. "Nos preguntan cuál es nuestro programa. No tenemos programa. Estamos aquí para pasarlo bien" (Zizek, 2013: 109). *La incapacidad de imaginar un horizonte político alternativo al orden burgués incluso cuando se lo desafía, es el principal logro del aparato digital en su cruzada por la reproducción de las relaciones sociales de clase mediante la promoción de la Ideología de Estado como e-image*. "Los carnavales son baratos; la auténtica prueba de su importancia es lo que ocurre al día siguiente, al comprobar cómo ha cambiado o cambiará nuestra vida cotidiana" (Zizek, 2013: 109). Sin la existencia de un horizonte histórico alternativo, toda protesta social se limitará a un mero ejercicio de civilidad que refrescará la esperanza dogmática en las potestades de

la democracia burguesa. Esto es precisamente lo que consigue la alianza estratégica entre el aparato digital y la Ideología de Estado; alianza que tiene en la imposición del modelo mental mágico y la ética del fragmento, dos de sus mejores productos.

Noviembre del 2017.

Referencias:

· ALTHUSSER, Louis (2015a). “De la Primacía de las Relaciones de Producción sobre las Fuerzas Productivas”. En: Althusser, Louis. *Sobre la Reproducción*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., pp. 247-255.

_____· (2015b). Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado (Notas para una Investigación). En: Althusser, Louis. *Sobre la Reproducción*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., pp. 271-311.

_____· (2015c). “La Reproducción de las Relaciones de Producción”. En: Althusser, Louis. *Sobre la Reproducción*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., pp. 31-245.

· BENJAMIN, Walter (1989a). “La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica”. En: Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del Arte y de la Historia*. Buenos Aires: Taurus S.A., pp. 15-57.

_____· (1989b). “Tesis de Filosofía de la Historia”. En: Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del Arte y de la Historia*. Buenos Aires: Taurus S.A., pp. 175-191.

· BAUDRILLARD, Jean (1974). *Crítica de la Economía Política del Signo*. México D.F.: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.

_____· (2001). “La Precesión de los Simulacros”. En: Walles, Brian (ed.). *Arte Después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en Torno a la Representación*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., pp. 253-281.

_____· (2008). *El Pacto de Lucidez o la Inteligencia del Mal*. Buenos Aires: Amorrortu.

· BREA, José Luís (2007). *Cultura_RAM. Mutaciones de la Cultura en la Era de su Distribución Electrónica*. Barcelona: Gedisa S.A.

_____· (2010). *Las Tres Eras de la Imagen. Imagen-Materia, Film, e-Image*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

· CATALÁ, Josep M (2010). *La Imagen Interfaz. Representación Audiovisual en la Era de la Complejidad*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

· COMERON, Octavi (2007). *Arte y Postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente*. Madrid: Trama Editorial y Fundación Arte y Derecho.

· DÉOTTE, Jean-Louis (2012). *¿Qué es un Aparato Estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones/ Metales Pesados.

· MARX, Carlos (2000). *El Capital. Crítica de la Economía Política*. Libro I, Tomo II. Madrid: Ediciones Akal S.A.

· LACAN, Jacques (2009). "Introducción al Comentario de Jean Hyppolite sobre la Verneinung de Freud". En: Lacan, Jacques. *Escritos 1*. México D.F: Siglo XXI Editores, S.A, pp. 351-361.

· SPINOZA, Baruch (2013). *Ética Demostrada Según el Orden Geométrico*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

· VIRILIO, Paul (1996). *El Arte del Motor. Aceleración y Realidad Virtual*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

· ZIZEK, Slavoj (2013). *El Año que Soñamos Peligrosamente*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Artefactualidad y Deconstrucción de lo Visible

Carlos Mario Fisgativa (Argentina)
UBA – Conicet
Contacto: carlosmfisgativa@hotmail.com

RESUMEN: desde la perspectiva de Jacques Derrida se pueden abordar las artes de lo visual y los problemas que plantean a la reflexión filosófica como es el caso de su especificidad técnica, de los conceptos que rigen su práctica o interpretación, puesto que los problemas y conceptos que debate el autor son pensados también en relación con el cine, la fotografía y la televisión. Así mismo, las problemáticas que se evidencian desbordan hacia lo político, la ontología y lo epistemológico. Todo esto está en juego al tratar acerca de la "artefactualidad", concepto derridiano que queremos exponer y que permite, según proponemos en este escrito, deconstruir el privilegio de la "presencia" y el "presente" predominante en la filosofía y que en los medios telectecnológicos se manifiesta según el modo de la "actualidad" y del "en vivo y en directo".

PALABRAS CLAVES: Artefactualidad, espectros, acontecimiento, televisión, deconstrucción

ABSTRACT: Jacques Derrida offers a perspective to approach to the visual arts and the problematics they propose to philosophical reflection: its technical specificity, the concepts that rule their practices or interpretation, given that the problematics and concepts addressed by the autor are helpful to think cinema, photography and television. Moreover, the problematics arousing from this topics go beyond and reach issues concerning politics, ontology and epistemology. All this is at stage when we talk about "artfactuality", the derridian concept that we will discuss and allows to deconstruct the privilege of "presence" and "present" dominant in philosophy and evinced in the teletecnological media as the "actual" and the "live and direct".

KEYWORDS: Artfactuality, Spectres, Event, Televison, Deconstruction.

Artefactualidad y Deconstrucción de lo Visible

Carlos Mario Fisgativa

Las imágenes televisivas y la filosofía eco-gráfica

Ecografías de la televisión contiene una entrevista de 1993 a Jacques Derrida que se planeó para ser televisada pero solamente se transcribió para publicarse por escrito. La importancia de este texto es poco reconocida, tal vez a causa de la mayor acogida o impacto de otras temáticas en la recepción de la obra del autor. Esto justifica releer la entrevista desde un asunto clave: la artefactualidad como modo de deconstrucción de la "actualidad y de la presencia". Asimismo, es posible hacer resonar estas cuestiones con "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" de Walter Benjamin, que es uno de los textos más leídos y comentados para tratar cuestiones a propósito del arte en las últimas décadas. Efectivamente, en el pensamiento derridiano sobre lo visible y las imágenes operan implícitamente algunos planteamientos benjaminianos, al igual que de otros teóricos.

La entrevista con Bernard Stiegler es la ocasión de una reflexión acerca de la "actualidad" y las tele-tecnologías a la luz de los procedimientos deconstructivos para encontrar las implicaciones éticas, políticas, estéticas o económicas y sus determinaciones. Asimismo, permite circunscribir coordenadas para adentrarse en las propuestas de Derrida respecto a las artes de lo visual en relación con la reproductibilidad teletecnológica y establecer condiciones para indagar acerca de las imágenes del cine y de la televisión, de la fotografía o el internet según las configuraciones que las tecnologías han generado y que siguen transformándose, tal y como señala Stiegler (1998) en el texto "La imagen discreta", al igual que Gray Kochhar-Lindgren (2011).

El "derecho de mirada" es un motivo que ayuda a orientar esta discusión, ya que es abordado por Derrida en diferentes ocasiones, por ejemplo, al tratar acerca de la serialidad fotografía y de la separación entre las imágenes y el lenguaje, a partir de una fotonovela (Plissart; Derrida y Stigler, 1998:91) o en *Espectros de Marx*. Mientras que, en la mencionada entrevista, se parte del intento de explicar aquello que se denominó "derecho de mirada" y que tiene que ver con la

posibilidad o el deseo de controlar el uso, la circulación o la interpretación de las imágenes y los discursos que se estaban registrando, pero esto es, de entrada, imposible pues la repetición y alteración son condiciones indisociables de la configuración técnica que hace posible la realización de una entrevista. ¿Qué garantiza que no se edite o corte la entrevista en función de otros intereses? ¿Que el propósito "inicial" sea totalmente tergiversado en algún uso futuro? De allí la exigencia de poder revisar el material registrado, sabiendo de antemano que era una exigencia ineludible que no sería totalmente satisfecha. En resumidas cuentas, con la ocasión de registrar y televisar una entrevista con un filósofo se plantean preguntas sobre la dificultad de tener control sobre el dispositivo técnico de reproducción y los circuitos de difusión.

No haber televisado la entrevista es un indicio de que estaba en juego algo más que la comunicación y transmisión de algunos contenidos o conceptos. Es una demostración de la contaminación insalvable entre los medios técnicos y el ejercicio de la reflexión filosófica cuando se coloca bajo la lente de las cámaras, bajo condiciones temporales y espaciales bastante restringidas, orientadas por los formatos de los noticieros o programas que se transmiten por las pantallas. De allí que se insista en desmontar este escenario, en saber cómo funciona, para estar atentos a los riesgos, encontrar el tono o ritmo adecuado, pero también para aceptar lo imprevisto.

Por más que la filosofía intente mantenerse al margen de la publicidad mediática, de las tendencias del *rating* o de los intereses económicos, la relación entre los filósofos y los medios de comunicación, los canales de video o radio por internet, suponen un escenario complejo. No tener el tiempo suficiente o que el espacio (escenario) es muy artificial es una queja común, de la cual Derrida no está a salvo, ya que sostiene que las cámaras, las luces, el escenario no permiten el ritmo "adecuado" para intentar decir algo en una discusión filosófica, pues condicionan el avance de las preguntas, las posibles respuestas y argumentos según la temporalidad y espacialidad de una entrevista televisada.

Por su parte, Tamara Chaplin (2010), en "La filosofía en televisión: ¿un sueño imposible?", se ocupa de las apariciones de los filósofos en la tv pública francesa a partir de 1951 cuando Sartre toma la palabra en las noticias (Chaplin, 2010: 109), asimismo trata sobre las opiniones o temores que los académicos tienen frente a esto, sobre la resistencias a asumir

el medio televisivo como apto para el pensar filosófico, la producción o difusión del saber de esta disciplina (Chaplin, 2010: 111); todo esto en el contexto de la identidad cultural francesa que hace de la tv un escenario de debate intelectual y cultural.

Lo anterior se relaciona con la entrevista al filósofo franco-argelino, pues encontramos que se hace manifiesta la conminación contradictoria (*double bind*) para los intelectuales y los ciudadanos que, por un lado, requieren tomar la palabra en los medios, denunciar, participar en estos espacios (públicos o privados), pero adaptándose a las condiciones establecidas por el sistema mediático. Exigencia y responsabilidad que supone demandas contradictorias e indecidibles, las cuales son características de todo ejercicio deconstructivo. Estamos entonces ante un *double bind* que hace que la exigencia de responsabilidad tenga a la contradicción como su condición.

Esto también es señalado por Peggy Kamuf en el texto "Derrida on Televisión" (1996), dado que la responsabilidad no es solo del orden del saber o del conocimiento, tampoco es la aplicación de un programa, ya que se decide sin conocer previamente las consecuencias, de allí que se mezcle con la irresponsabilidady lo imposible: "si uno tiene que decidir algo es porque ningún grado de conocimiento puede reducir una indecidibilidad. Allí donde todo es decidible o decidido, no es necesario tomar responsabilidad por decisión alguna" (Kamuf, 1996: 197).

La televisión es un medio en el que la recepción y la producción parecen estar totalmente programadas sin dejar posibilidad para que algo escape al cálculo del programa. Ello habilita a que la hegemonía económica y política sobre los medios determinen los discursos que circulan y homogenicen los receptores, la cultura, limitando las posibilidades del pensamiento, de la diversidad y la divergencia. Sin embargo, es en esas condiciones en las que hay que negociar e intervenir, creando otros gestos, prácticas y discursos, y siempre acontecen improvistos como en algunas transmisiones posteriores al 9/11 en New York (Borradori, 2004).

Al tratar sobre la televisión no solo se ponen en escena cuestiones técnicas, económicas y estéticas. La proliferación de medios y la movilidad de la información están entretejidas con los nuevos avatares de lo político, de allí que Derrida denomine telepoderes a los medios, ya que traspasan las fronteras y deconstruyen los conceptos tradicionales del estado. Además de

la cuestión de la responsabilidad en la decisión, *Ecografías de la televisión* lleva a indagar por el saber en la imbricación entre filosofía y las teletecnologías de las imágenes, ya que conjugan en la toma de palabra en una cátedra de enseñanza (filosófica o no), una conferencia o en el uso pedagógico de las teletecnologías, pues son saberes y prácticas nunca separables de los artefactos.

Todo el dispositivo técnico e institucional involucrado en una transmisión televisiva condiciona directamente el uso de la palabra, de las imágenes, las percepciones y las experiencias. Al registrar o reproducir la voz, los gestos del cuerpo, se afecta el discurso o el razonamiento, al igual que la corporalidad (configurando una extraña experiencia de percepción proteica). Por ello, al hablar ante las cámaras, en el escenario artificial, dice el autor que (Derrida y Stiegtler, 1998: 91)

> se produce -en todo caso se produce en mí, y no quiero pasarla por alto- una modificación a la vez psicológica y afectiva. Si usted quiere, se pone en marcha otro proceso; ya no hablo, ya no pienso, ya no respondo de la misma manera, al mismo ritmo que cuando estoy solo, soñando o reflexionando al volante de mi auto o delante de mi computadora o de una página en blanco, o cuando estoy con uno de ustedes, como hace un rato y como volverá a suceder dentro de un momento, hablando de las mismas cuestiones a otro ritmo, con otra relación con el tiempo y la urgencia.

Ante lo cual es necesario preguntarse cuáles podrían ser los ritmos pretendidamente adecuados: ¿el del seminario filosófico de muchas horas y lecturas según una relación institucionalizada con las tradiciones filosóficas? Pregunta importante si se tiene en cuenta que las prácticas, instituciones o configuraciones de la filosofía tienen una historia aún en transformación y que no son solo los medios de comunicación o técnicos los que varían con el tiempo.

Al respecto, es relevante remitir a los planteamientos de Walter Benjamin sobre las transformaciones de la percepción en relación con los cambios en los modos de reproductibilidad técnica: “al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos humanos se transforman también,

al mismo tiempo, el modo y la manera de su percepción sensible" (Benjamin, 2004: 56).Lo que permite destacar que no solo hay una alteración histórica de la técnica sino también de la percepción, y que en la época de la reproducibilidad técnica se generan otros escenarios para el entrecruzamiento entre arte y política, pero también para la filosofía. Sobre todo, cuando ya se enfrentan otros retos y problemas como son aquellos que la reproductibilidad digital conlleva y que no fueron objeto del análisis de Benjamin. De allí que Bernard Stiegler (1998) plantee que la reproducibilidad sintética o digital es aquello que estamos obligados a pensar en "la actualidad" y que eso es posible desde el pensamiento derridiano, pues ya Benjamín había abordado la reproducibilidad mecánica y la analógica.

Artefactualidad y acontecimiento

Pensar la "actualidad" es entonces deconstruir aquello que se asume como el "presente", como lo "actual". De allí que Derrida proponga un neologismo que permite pensar las artes en el contexto de las técnicas de transmisión y reproducción de las imágenes (Derrida y Stiegtler, 1998: 15):

> Esquemáticamente, dos rasgos [...] designan lo que constituye la actualidad en general. Podríamos arriesgarnos a darles dos sobrenombres generales: artefactualidad y actuvirtualidad. El primer rasgo es que la actualidad, precisamente, está hecha, para saber de qué está hecha, no es menos preciso saber que lo está. No está dada sino activamente producida, cribada, investida, performativamente interpretada por numerosos dispositivos ficticios o artificiales, jerarquizados y selectivos, siempre al servicio de fuerzas e intereses que los "sujetos" y los agentes (productores y consumidores de actualidad -a veces también son "filósofos" y siempre interpretes-) nunca perciben lo suficiente.

El planteamiento de la cribación técnica y mediática del presente, del carácter artefactual de lo que se considera la "actualidad" está en consonancia con la noción nietzcheana de metáfora y de la ficción útil (Nietzsche, 2011: 618), aquella ficción o creencia no se opone a alguna verdad objetiva sino que es simplemente un efecto de interpretación o una necesidad vital (Nietzsche, 2008: 224).

Por otra parte, que la "actualidad" sea artefactual y esté cribada por los medios, influida por discursos políticos e intereses económicos, no cancela la posibilidad de la singularidad pues el acontecimiento permanece impredecible. En esas mismas condiciones se da la *différance*, de la singularidad que se entreteje con la técnica y la teletecnología, lo que no excluye la contingencia del acontecimiento, de lo que no se puede eludir pero tampoco se deja apropiar ni calcular: "No habría *différance* sin la urgencia, la inminencia, la precipitación, lo ineluctable, la llegada imprevisible del otro en quien recaen la referencia y la deferencia" (Derrida y Stiegtler, 1998: 23).

Entre técnica y singularidad no habría oposición ni exclusión, "están irreductiblemente ligadas, pero hay allí una tensión, y es preciso no minimizarla" (Derrida y Stiegtler, 1998: 105). Lo problemático es el ritmo, la velocidad que la proliferación mediática y teletecnológica imponen, por lo cual es preciso mantener la tensión y negociar, teniendo en cuenta que el caso extremo de la hegemonía técnica y sus procesos de iteración terminarían imposibilitando la singularidad del acontecimiento. Pero no solo hay procesos, también hay detenciones, de modo que *"la atención al proceso* (iteración técnica) *no debe borrar el acontecimiento"* (Derrida y Stiegtler, 1998: 98). Asimismo, en estos escenarios el destinatario se ha transformado. Pero no es solo que tenga la posibilidad de elección, que pase de un supuesto rol pasivo a uno activo o que haya que ajustarse al espectador. La recepción tiene consecuencias políticas: ser usuario, receptor o agente de las teletecnologías implica conocer algunas formas de operación y desciframiento, que en el caso de la televisión, internet e incluso la radio son masificados. Así mismo, corresponde al receptor o destinatario plantear preguntas críticas acerca de cómo está construido el medio televisivo e identificar los efectos que produce.

Esta problemática también lleva a la cuestión del ver y el saber, del saber sobre las

imágenes, del uso o el acceso, del papel del receptor o televidente. Tanto en la escritura como frente a las pantallas el uso o acceso implica un saber o manejo de la técnica. Para leer es necesario saber escribir, para ver, entonces sería necesario un saber implícito en la recepción de las imágenes. Como destaca Derrida: "hoy en día, en relación con lo que nos llega por la imagen, puede decirse por analogía que la masa de los consumidores se encuentra en un estado análogo a esas diversas modalidades de analfabetismo relativo" (Derrida y Stiegtler, 1998: 78).

Tanto la lectura de Stiegler como la de Derrida avanzan en los aspectos de la imagen y la escritura que en vez de separarlas y oponerlas radicalmente, hacen que se contaminen mutuamente. De manera que, si hubo un momento en el que el habla y su continuidad se discretizaron, al generalizarse lo alfabético, en la época de la virtualización y reproductibilidad teletecnológica, la escritura fonética se encuentra en un límite histórico que es especifico de la televisión, el cine y el video, y que se evidencia en lo que Derrida denomina el efecto pictográfico (Derrida y Stiegtler, 1998: 129). La pregunta crucial es entonces ¿cómo vemos las imágenes? Y un ejercicio crítico sobre el ver debe pasar por las cuestiones que de esta pregunta se derivan.

La tecnología brinda la oportunidad de oficiar esa relación, en un sentido que podría compararse con el que el letrado mantiene con la literatura: uno no puede sintetizar el libro sin haber analizado literalmente. No se puede leer sin saber escribir. Y pronto podrá verse analíticamente una imagen: la "pantalla"; simplemente, no es lo opuesto del "escrito"(Derrida y Stiegler, 1998: 193).

A pesar de que la especificad de cada medio hace que las dinámicas particulares del cine y la televisión sean diferentes, y de que un análisis crítico de estas formas contemporáneas de lo visible requiere de conceptos y teorías que sean adecuados a la singularidad de cada medio, soporte o dinámica, también es cierto que en muchos de los fenómenos recientes, como la televisión bajo demanda o las plataformas de contenidos audiovisuales que presentan series, películas, *realitys* o cualquier tipo de contenido audiovisual "personalizado" según las preferencias de los usuarios, hacen parte de dinámicas comunes, y, como sostiene Serge Daney,

cine y televisión guiados por el mismo interés económico y de disciplinamiento terminan pareciéndose (Daney, 2004: 129),

> no son más que ejemplos. No estoy diciendo que el *travelling*, el fuera de campo o el *découpage* sean mejores que el zoom, el campo único o el *inserage*. Sería estúpido. Las formas de nuestra percepción cambian, eso es todo. Y en este cambio, la pareja TV-cine atrae todavía, por el momento, toda la atención. Como todas las viejas parejas, han terminado por parecerse. Un poco demasiado, para mi gusto.

Otra problemática que está en juego es la del espacio "privado", lo "propio" en el que se convive con la alteridad de los dispositivos técnicos y de comunicación. Ya que la citada conversación se lleva a cabo en la casa del filósofo, presenta un motivo para polemizar lo "propio", la apropiación, ya que se trata de una situación en la que un espacio "propio" (la casa) es invadido, por el andamiaje de artefactos necesarios para grabar la entrevista, se impone así una hospitalidad incondicional ante lo otro y los riesgos que esto supone, lo mismo ocurre con la televisión que se ha instalado en el interior de cada hogar, lo que tiene como efecto la convivencia de deseos contradictorios de aislamiento, de privatización, de recluirse pero ante las pantallas que son como ventanas al exterior, como puertas por donde llega lo que se cree escoger, pero también lo que no se prevé, lo incalculable (Derrida y Stiegler, 1998: 102):

> Aun cuando a veces esta expropiación pueda producir el efecto inverso (ilusión de proximidad, de inmediatez, de interioridad), el efecto global y dominante de la televisión, el teléfono, el fax, los satélites, la circulación acelerada de las imágenes y los discursos, etcétera, es que el aquí y ahora se vuelve incierto, sin seguridad: el anclaje, el arraigo, la *morada propia* son radicalmente impugnados. Desalojados. Esto no es nuevo. Siempre fue así. La *casa propia* siempre sufrió el tormento del otro, el huésped, la amenaza de expropiación. No obstante, hoy asistimos a una expropiación, una desterritorialización, una deslocalización, una disociación tan radical de lo político y lo local, lo nacional [...]

Apropiación y expropiación son indisociables, indecidibles. No solo con ocasión de la entrevista, lo propio, el hogar, se ve invadido constantemente por "telepoderes". Lo que no lleva a pensar si es posible que lo "propio, la identidad de la subjetividad se puede pensar se pude pensar ajeno a la mediación técnica.

Tomemos el ejemplo de la televisión. Ésta introduce en nuestra casa el "otra" parte y lo mundial a cada instante. Así pues, estoy más aislado, más privatizado que nunca con la intrusión permanente y deseada por mí, en mi casa, del otro, el extranjero, el distante, la otra lengua (Derrida y Stiegtler, 1998: 102).

La conectividad ha permeado la cotidianidad. La radio, la televisión, el internet, así como la proliferación de dispositivos móviles para la transmisión o registro en "vivo" también amplían las posibilidades de vigilancia y seguimiento en "tiempo real". A lo cual no son ajenas las recientes tendencias de *streaming* y transmisión "en directo" o "en tiempo real" de todo tipo de sucesos, desde huracanes hasta suicidios.

Como si estuviéramos en vivo

El efecto de "transmisión en directo" es específico de la televisión. La posibilidad técnica de registro, transmisión y reproducción de las imágenes supone la mediación y conversión al formato propio del medio. Por lo tanto, la apariencia de directo siempre es intervenida técnicamente, no hay un directo total, puro, ya que sin esa alteración no es posible el efecto de "en vivo y en directo" (Derrida y Stiegler, 1998: 55):

> Cualquiera que sea la inmediatez aparente de la transmisión o la difusión, convive con algunas elecciones, el encuadre, la selectividad [...] Lo que se "transmite" "en directo" por un canal de televisión *se produce antes de ser transmitido*; la "imagen" no es una reproducción fiel e integra de lo que presuntamente reproduce.

A pesar de la ilusión de inmediatez, el "como si" del *"en vivo y en directo" y* de una presencia inmediata y simultánea, hay retrazo y mediación. Al explicitarse el carácter artefactual de la "actualidad" se deconstruye la presencia, el "en vivo y en directo", la supuesta inmediatez de lo que ocurre "una sola vez".

Un ejemplo notable del carácter artefactual de "la actualidad" es la falsa entrevista a Fidel Castro trasmitida por Poivre d' Arvor, la cual se montó a partir de una rueda de prensa editada y recortada, se le incluyeron diálogos de otros contextos para que pareciera una entrevista exclusiva. En cuanto al juicio que se generó respecto a esta situación, pone de manifiesto que hay entre la técnica y el derecho nexos problemáticos y que es necesario elucidar. En particular, porque en ese caso se adujeron distinciones que no resisten el análisis: no se alteró el contenido sino solamente la forma. También pone de manifiesto la alteración y formateo que el efecto de inmediatez oculta. Un caso similar es el de la infinidad de imágenes y noticias sobre la guerra del Golfo, por más que esta guerra se haya sido un suceso mediático, la muerte aconteció (Derrida y Stiegler, 1998: 101).

Un aspecto determinante de la deconstrución es la *differánce* en tanto espaciamiento y espacialización, como división y fragmentación de las esencias o del presente. De allí que al deconstruir la actualidad y lo audiovisual se encuentren desfases y trastornos del tiempo, distancias que no pueden ser eliminadas, ni siquiera por el "tiempo real" de transmisión; pues entre el acontecimiento y su registro siempre hay distancias y anacronismos en vez de una sincronía. En consecuencia, hay un desajuste en la temporalidad del acontecimiento, puesto que se relaciona con lo venidero y con lo pasado, su ocurrencia remite a su previa espera, y a la espera por lo futuro, que permite "dar porvenir al porvenir" (Derrida y Stiegler, 1998: 109). Asimismo, se da el desfase entre la experiencia del acontecimiento y la distensión de su registro. Al registrar o capturar los momentos vivientes ya está presente la muerte allí, también en el archivo que tiene como condición conservar estos simulacros de vida que se ha plegado a la muerte.

Vemos en ello como nuestro presente se divide a sí mismo: el mismo presente vivo se

divide. Desde ahora, lleva la muerte en sí y reincide en su inmediatez lo que en cierto modo debería sobrevivirlo; se divide en su vida entre su vida y su supervivencia; sin lo cual no habría imagen, no habría registro. No habría archivo sin esta deshicencia, sin esta divisibilidad del presente viviente, que lleva en sí mismo su espectro. Espectro, es decir, también *phantasma*, aparecido o imagen posible de imagen (Derrida y Stiegler, 1998: 69).

La artefactualidad está asociada con lo espectral que cuestiona el privilegio de la presencia, que divaga entre lo vivo y lo muerto, la cosa y la representación, aquello que permanece indeterminado pero retorna, pues no obedece a la lógica de la presentación o a la temporalidad del presente. Por lo tanto, no responde a la indagación ontológica ni fenomenológica, sino que remite a lo siempre mediado y diferido, al duelo imposible e interminable. A pesar de intentar conjurarlos, los espectros siempre regresan y acechan intempestivamente sin poder ser controlados ya que se mantienen en una alteridad radical.

La noción del "acontecimiento" que plantea el filósofo no se cancela por las condiciones que aportan los medios de comunicación, ya que permanece impredecible, intempestivo tal y como ocurre con lo espectral, pues ambos son posible por la iterabilidad en la que no se repite solo lo mismo, sino también lo diferente, la herencia, lo otro, la muerte y la exigencia de justicia (Derrida y Stiegler, 1998: 110):

> Sin singularidad, no hay herencia. Ésta instituye nuestra propia singularidad a partir de otro que nos precede y de cuyo pasado se mantiene irreductible. Ese otro, el espectro de ese otro, nos mira, nos concierne: no accesoriamente, sino en el interior mismo de nuestra propia identidad [...] no hay herencia sin técnica.

Por último, es necesario señalar que las decisiones técnicas de enfoque, de movimiento, de lugar y de tiempo, de discurso, de archivo o de descarte determinan aquello que es visible y legible, de lo que es puesto en escena y ofrecido a los espectadores. Igualmente, los criterios para el archivado, el acceso son un problema relevante, ya que siempre acarrean "la decisión,

la responsabilidad, la respuesta, y por consiguiente la selección crítica, la elección; quieras o no, siempre hay elección, sea o no consciente" (Derrida y Stiegler, 1998: 189). El archivo escapa a la intencionalidad, aunque suponga la selección, el corte y la exclusión. Esto es también planteado en *Mal de Archivo* (Derrida, 2007) y "El cine y sus fantasmas" al hablar de un "principio de ruina" en el archivo, de la contaminación, de la violenta memoria, de carácter intempestivo y cargada de espectros, ya que el archivo siempre ejerce un corte, una fuerza: "El archivo es una violenta iniciativa de autoridad, de poder, es una toma de poder para el futuro, *pre-ocupa* el futuro; confisca el pasado, el presente y el futuro. Ya sabemos que no existen archivos inocentes" (Derrida, 2013: 349). El "derecho de mirada" al que se aludía más arriba remite a la fuerza que se ejerce al separar y reunir en una selección, montaje o archivo.

¿Quiénes archivan, eligen, seleccionan y montan el material?, ¿cuáles son los criterios para ello?, ¿es posible o no acceder al material transmitido en la radio o la televisión?, ¿cómo se construye y se usa la memoria?, ¿cómo contar la historia de las culturas contemporáneas? Todas estas son preguntas que se generan al hilo de la problematización derridiana de la televisión, el cine y las imágenes en general. Los nuevos medios y soportes crean problemas totalmente inéditos ante los cuales hay que generar debates y no solo someterse a las condiciones emergentes como algo "propio" e inevitable de la "condición actual" de los medios. Una deconstrucción de lo visible y la presencia nos invita al ejercicio de interpretación activa, de análisis crítico y a mantener abierta la pregunta por el "derecho de mirada".

Referencias:

· BENJAMIN, Walter (2008). *Obras*, libro I/Vol. II. Madrid: Abada.

· BORRADORI, Giovanna (2004). *La Filosofía en una Época de Terror. Diálogos con Jurgen Habermas y Jacques Derrida*. Argentina: Alfaguara.

· CHAPLIN, Tamara (2010). "La Filosofía en Televisión: ¿un Sueño Imposible?". En: *¿Estaís Listos para la Televisión?* Barcelona: MACBA/Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC).

En: www.macba.cat/uploads/20111125/ready4tv_cas.pdf

· DANEY, Serge (2004). *Cine, Arte del Presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

· DERRIDA, Jacques (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.

_____· (1997). *Mal de Archivo. Impresiones Freudianas*. Madrid: Trotta.

_____· (2013) *Artes de lo visible (1979-2004).* España: El Lago Ediciones.

· DERRIDA, Jacques y STIEGLER, Bernard (1998). *Ecografías de la Televisión. Entrevistas Filmadas*. Buenos Aires: Eudeba.

· KAMUF, Peggy (1996). "Derrida on Television". En: Brannigan J. Robbins y R Wolfreys, J. (Eds). *Applying- to Derrida.* Londres*:* Macmillan.

· KOCHHAR-LINDGREN, Gray (2011). *Philosophy, Art, and the Specters of Jacques Derrida*. Nueva York: Cambria Press.

· NIETZSCHE, Frederich (2011). *Fragmentos Póstumos IV, 1885-1889.* Madrid: Tecnos.

_____· (2008). *Obras Completas I. Escritos de Juventud.* Madrid: Tecnos.

· PLISSART, Marie-Françoise y DERRIDA, Jacques (1985). *Droit de Regards.* París: Minuit.

Los Espejos Desobedientes. Fragmentación y Ultrafotografía. El Imago Convertido en Texto

José Antonio Castro-Muñiz (España)

Grupo DX5
Contacto: grupodex5@gmail.com

RESUMEN: la idea que acompaña a la palabra Arte se ha ido expandiendo, desvirtuando, mutando y adaptando a los usos y maneras de nuestro devenir como seres humanos. Sin duda hemos entrado en la era en la que somos cada vez más conscientes de la complejidad que reside en nuestro modo de vivir actual. Es tal vez por eso que el desgaste del término es acorde con su mayor diseminación que poco a poco se va estratificando en capas como una cebolla que hay que pelar y pelar hasta llegar al centro, al núcleo de la idea –por cierto no sin unas lágrimas–. Pero una vez allí, no habremos llegado tampoco a ningún sitio en concreto ya que en su naturaleza mutante, el Arte se habrá transformado para entonces en una miríada de opciones nuevamente complejizado. En nuestra opinión esta hiperforma variable y su capacidad de extensión y deformación que dotan de una transfiguración camaleónica a la estructura del Arte actual, le permite adoptar múltiples conceptos y apariencias externas. Cuando intentamos explorar desde la piel hacia adentro, el grado de profundidad depende de las características de nuestro zoom y de la focalización de nuestro punto de vista ya que ello determinará el campo que deseamos abarcar. Sin duda sería extenuante intentar abarcarlo todo. Pero también tenemos que tener en cuenta que nosotros mismos estamos inmersos en dicho escenario, con las intersubjetividades que ello conlleva. Por lo tanto esa red que pretendemos conocer se sitúa también en los términos de interacción que hace emerger no una teoría que lo explique todo o un modelo discretizado, sino una cartografía viva de nuestros recorridos con instrucciones precisas del camino desarrollado. Los mapas conceptuales de la modernidad se han quedado obsoletos ya que en el estado actual no resultan útiles y poco a poco estamos siendo impulsados hacia un tránsito, un cambio de paradigmas que implican una transformación global del modo de construir el conocimiento. Por lo tanto también de

las formas de validarlo, de producirlo y de participar con nuestras vivencias en él. El Arte digital no es ajeno a estos cataclismos y avatares. Cambios paradigmáticos que hacen del él un instrumento de conocimiento de posibilidades inmensas que nos lleven a nuevos entornos. Necesitamos nuevos modos de cartografiar. Encontrar otros instrumentos que nos permitan trazar los caminos sobre estos territorios difusos y fluidos en los que se mueve el Arte complejo del siglo XXI. Un enfoque dinámico reticular que nos haga entender la imposibilidad de abarcar con una sola mirada todo el panorama que se nos presenta. Pero también como se abre ante nosotros un paisaje nuevo y excitante que explorar con nuestra mirada poliédrica recién estrenada.

PALABRAS CLAVES: arte, imagen, fotografía, mirada

ABSTRACT: the idea that accompanies the word Art has been expanding, distorting, mutating and adapting to the uses and ways of our becoming as human beings. No doubt we have entered the era in which we are increasingly aware of the complexity that lies in our current way of life. This is perhaps why the wear of the term is consistent with its greater spread that little by little is stratified in layers like an onion that has to be peeled and peeled until it reaches the center, the core of the idea - certainly not without some tears-. But once there, we will not have reached any place in particular since in its mutant nature, the Art will have been transformed by then into a myriad of options again complex. In our opinion, this variable hyperformation and its capacity for extension and deformation that give a chameleon transfiguration to the structure of current art, allows it to adopt multiple concepts and external appearances. When we try to explore from the skin inward, the degree of depth depends on the characteristics of our zoom and the focus of our point of view since this will determine the field we wish to cover. No doubt it would be exhausting trying to cover everything. But we also have to take into account that we ourselves are immersed in this scenario, with the intersubjectivities that this entails. Therefore, this network that we intend to know is also situated in terms of interaction that makes emerge not a theory that explains everything or a discretized model, but a living cartography of our routes with precise instructions of the developed path. The

conceptual maps of modernity have become obsolete since in the current state they are not useful and little by little we are being driven towards a transit, a paradigm shift that implies a global transformation of the way of constructing knowledge. Therefore also of the ways of validating it, of producing it and of participating with our experiences in it. Digital art is no stranger to these cataclysms and avatars. Paradigmatic changes that make of him an instrument of knowledge of immense possibilities that take us to new environments. We need new ways of mapping. Find other instruments that allow us to trace the roads on these diffuse and fluid territories in which the complex Art of the 21st century moves. A dynamic reticular approach that makes us understand the impossibility of covering with a single glance the whole panorama that is presented to us. But also as it opens before us a new and exciting landscape to explore with our recently released polyhedral look.

KEYWORDS: art, image, photography, gaze

Los Espejos Desobedientes. Fragmentación y Ultrafotografía. El imago convertido en texto

José Antonio Castro-Muñiz

Con el mayor respeto a los grandes historiadores del Arte de todos los tiempos –y con toda la humildad de que uno es capaz– el autor de este texto se suma a los que consideran que el etos óptico/fotográfico comienza en arte de las cavernas de Altamira, Lascaux, Bhimbetka, Magura, la cueva de las manos en Argentina, Kakadu en Australia, Twifelfontein en Namibia, y muchas otras repartidas por el mundo.

No es difícil imaginar la sensación que nuestros primitivos ancestros sintieron al ver esas imágenes a la luz de las antorchas ondulantes, anaranjadas y viñeteadas, deambulatorias y fluctuantes. Tampoco es difícil pensar en lo fotogénico del hecho, incluso en la animación

que serían precursoras de la fotografía y el cine. Las pinturas estaban hechas y pensadas a la luz de una llama, sin la cual no existían. Estaban diseñadas para impresionar las retinas al modo que un calotipo lo haría varias decenas de miles de años después ya con la luz artificial o exterior. Esa idea de la plasmación representacional de una escena ocurrida como un objeto congelado en el tiempo, comienza con el Arte primigenio que hemos llamado plástico y más recientemente visual. El laboratorio fotográfico no deja de ser una caverna oscura de la que emerge químicamente un sustrato de formas y colores que conocemos como *Positivo en Papel*. Desde ahí hasta el siglo XX y más tarde con la llegada de la imagen digital, el modo de representación analógico ha seguido una evolución que conceptualmente se ha ido adaptando al devenir de la humanidad, incluso en la forma en que los lenguajes codificados se han ido traduciendo de la representación visual a lo textual. De este modo, lo pictográfico, lo iconográfico también se desarrollaron muy pronto como lenguajes visuales a la vez que los lenguajes discursivos. De hecho, la palabra grabar y escribir, dibujar, son las mismas en muchas lenguas, esto no ha cambiado con lo fotográfico. El devenir ha sido, comparativamente, más tecnológico que conceptual/epistemológico y su evolución lenta y progresiva.

La Fotografía se enclava desde el principio como un aparato capaz de producir imágenes objetivas, documentales y fiables. Sin duda fue un elemento rompedor y un puente entre lo científico y lo artístico. A la vez socaba la subjetividad del artista al obligarle a contrastar sus creaciones manuales con la frialdad del hecho congelado. Nadie podía anticipar que la objetividad de la fotografía química se quebraría tan pronto en manos de los artistas. Pero quien le dará la puntilla definitiva al carácter documento del Positivo Fotónico será la imagen técnica digital.

El cambio fundamental entre la fotografía analógica y la digital, no reside solamente en su piel –como afirma ciertamente, José Ramón Alcalá, en la imagen que aparece en una pantalla retina de *leds* cada vez más pequeños y verosímiles– sino en el proceso matemático que la hace posible. (Alcalá, 2012: 14). Es decir que la identidad mimética que relacionaba las pinturas rupestres con la imagen fotográfica se ha desviado hacia un entorno tecnológico diferente. La máquina que genera la representación no actúa de manera indexada, sino creando un mapa con instrucciones precisas. Las posibilidades de los lenguajes de computación hacen

que el fotógrafo digital establezca una relación con dichos dispositivos haciendo un uso no prostético, sino de ensamblajes congnitivos múltiples entre el hombre y la máquina que dan lugar a resultados no prefigurados en la conceptualización inicial del proceso.

La fotografía que ya se vislumbrara en el Arte del Renacimiento con los perspectógrafos y las proyecciones luminosas. Algunos artistas emplearon diversos artilugios en la resolución de los problemas del escorzo y la perspectiva, que hicieron que la representación pictórica intentara parecerse a su apariencia óptica. En los siglos posteriores esta influencia se asentaría y con pocas excepciones las obras de arte visuales se llenaron de la verosimilitud en una visión congelada de una escena convincentemente realizada. Newton, Wolaston y Hershel y otros desarrollarían tecnologías hacia las ventanas lúcidas y la "camera oscura" que mejorarían los perspectógrafos. Tras el descubrimiento del calotipo por Fox Talbot que a su vez llevó más lejos aún el invento de Nièpce, Daguerre y Lartigue, la imagen especular adquirió su forma física en el soporte del papel –que hoy llamamos positivo– que permitía congelar una escena iluminada y convertirla en un objeto visible que perduraba en el tiempo. Se perfeccionó con los progresos de las leyes de la óptica enunciados por Oscar Barnak y Shneider mejorando para dar lugar a un sistema completo de captación de la luz en el que los conocimientos tecnológicos de la física, la mecánica y la química se coadyuvaron en la obtención de una representación tan fiel a nuestra visión y con una precisión que provocó la crisis de la representación que ya conocemos. El paso del proceso químico fotográfico a los medios digitales ha creado y está creando, aunque en un tiempo record, la misma sensación.

Los cambios en la episteme de las representaciones del mundo

En el momento actual las sociedades telemáticas, no necesitan solamente representaciones del mundo que les rodea, sino un nuevo nivel de creatividad desconocido en el pasado cuando lo importante era copiar la naturaleza en forma de imágenes. Las representaciones anteriores estaban basadas en una episteme adaptada a la necesidad de captación fiable.

En el momento presente el representacionalismo que admitía mundos aislados, y excluyentes se encuentra en crisis debido a que entonces no podíamos anticipar lo que ocurriría y nos encontramos en estadios en los que es difícil explicar la infinidad de disyuntivas en las que nos hallamos continuamente especialmente en el Arte Gráfico, cuya complejidad es paradigmática de los cambios que se han producido. Entre otras cosas porque somos incapaces de prever lo que vendrá de forma tan acelerada. La expansión y la velocificación dan poco margen a la reflexión, por resumirlo de forma breve.

Abordando el tema del Espacio y la luz –por ejemplo- la óptica clásica fracasa en explicar porqué no vemos que no vemos, para ello es necesario dar cuenta de la reflexividad del proceso perceptivo. Es preciso comprender que la percepción no es un proceso mecánico ut-óptico, no somos una película inerte, en la que se imprimen imágenes ni tampoco poseemos espejos que la reflejen. La percepción es una actividad formativa, productiva, poiética, no un proceso pasivo. Ni siquiera los espejos o las imprentas son totalmente "inertes formativamente" pues si lo fueran no podrían reflejar ni copiar. El propio Matisse admitía que el lapicero y el ojo son unas herramientas excelentes de pensar.

Las imágenes actuales, por el contrario, son interactivas y completivas, entre lo real captado y las posibilidades expandidas de nuevos lenguajes contextualizados puestos en común y ampliados en lo que hemos llamado el campo expandido del Arte. (Ver Denise Najmanovich y Vilém Flusser)

Platón fue el primero que trató sobre conceptos estéticos como centro de muchas de sus reflexiones, sobre todo en temas relativos al arte y la belleza. En el Protágoras habló del arte como la capacidad de hacer cosas por medio de la inteligencia, a través de un aprendizaje. Para Platón, el arte (*τέχνη*, *téchnê*) tiene un sentido general, es la capacidad creadora del ser humano. Entendida en el arte como "destreza" o "habilidad", tanto en el terreno material como en el intelectual. En el Sofista distinguió entre habilidades "adquisitivas" y "productivas", dividiendo a su vez estas últimas en productivas de objetos o de imágenes (*εἴδωλα*, *eídôla*). Introdujo el concepto de mímesis (*μίμησις*), ya que para él las imágenes son imitaciones de objetos reales, aunque sin desempeñar la misma función que sus originales. Estas imitaciones

pueden ser "genuinas" (*εἰκών*, *eikón*), si guardan las mismas propiedades que su modelo; o "aparentes" (*φάνταῦμα*, *phántasma*), si sólo se parecen al original. Sin embargo, Platón mismo consideraba esta diferencia difícil de dilucidar, ya que toda imitación debe por fuerza diferir de su original en alguna cosa, ya que si fuese idéntica nos encontraríamos con un objeto igual al representado. Para Platón, todas las creaciones artísticas son "conjeturas" (*εἰκασία*, *eikasía*), ya que su carácter imitativo las aleja de la realidad de las formas, y les confiere incluso un sentido peyorativo, ya que son "apariencias engañosas", ya que los artistas no representan las cosas como son, sino como parecen. Así, califica a los artistas de "pseudoartífices", ya que su habilidad no es auténtica.

Poco podía anticipar Platón que el arte de las imágenes técnicas actuales ya no se rige por el patrón de la imitación (Mímesis) de lo que se ve. Sus metonimias, hipérboles, sinecdóques, paráfrasis, metáforas y todo tipo de poéticas se encuentran hoy añadiendo contexto y ampliando su ontología hacia la verbalización y la polisemia en un lenguaje complejizado, pero también despojado de su carácter aurático.

Benjamin identifica el aura con la singularidad, con la experiencia de lo irrepetible. La reproducción técnica destruye dicha 'originalidad' y ya no es posible calibrar el valor de un objeto en cuanto a su valor exhibitivo. La pérdida de la originalidad por la existencia de múltiples reproducciones provoca que el arte se vuelva un objeto cuyo valor no puede ser dimensionado en referencia a su funcionamiento dentro de la tradición.

Platón no pudo llegar a ver, que texto e imágenes se unirían para formar las nuevas poéticas del arte, las figuras literarias afectando a las imágenes. El Arte del Tercer milenio está plagado de ellas y al servicio de su comunicación masiva. "En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación se señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición" (Benjamin, 2008). Benjamin relaciona la pérdida del aura en un nivel estético con una tendencia social general. Así, la incapacidad de percibir la singularidad encuentra su homólogo en la importancia de las abstracciones, de aquello que razona a partir de lo general.

Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible. Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística.

¿Qué se hace entonces, frente a la pérdida del aura? Frente a la reproductibilidad el arte y la eliminación de su fundamento cultural, esta reacciona de dos formas (a) con la teoría del *art pour l'art* o la teología del arte que trata de restituir la organicidad perdida sólo dentro del arte (arte utopista cuya utopía es el arte mismo) y (b) la teoría del arte puro (teología negativa). Tratando de negar la conexión del arte con otra cosa que no sea él mismo. Es decir, no hay inteligibilidad posible de algo más allá del mismo arte (Benjamin, 2008):

> Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de «l'art pour l'art», esto es, con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte «puro» que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual.

La consecuencia de la pérdida del aura es la politización del arte: "en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política". (Benjamin, 2008). Es decir, cuando un arte como el cine no puede producir valores cultuales por definición (porque estaban basados en la singularidad), produce un valor intrínsecamente político. Benjamin así define los contornos del sentido del arte: el arte no puede reclamar su autonomía frente a una tecnificación que es inevitablemente política (Alcalá, 2011):

> Lo que sigue a continuación es la Historia por escribir, tarea que será desarrollada paradójicamente por los artistas liberados ya del miedo a cualquier repercusión histórica, tal y como profetizaban los net-artistas de su época heroica. El intento de las vanguardias por banalizar el arte, a mediados del pasado siglo, aun sin conseguirlo, permitió su desacralización, que es condición *sine qua non* para poder asumir el enfriamiento del aura de sus producciones.

El arte múltiple vive de esta modificación sustantiva del concepto de aura, pues, sin esta, la pieza artística no puede habitar el espacio mercadotécnico al que ineludiblemente está destinada. Solucionando este importante aspecto, la anhelada autenticidad de todo arte múltiple está garantizada, a pesar de las duras condiciones de existencia a las que va a estar sometida cualquiera de sus piezas y producciones.

Añadiendo a todo esto, diremos, que lo que hemos venido en llamar imagen técnica podría también llamarse no imagen, ya que su ontología es camaleónica y solo su formalización visual opcional es percibida. La matriz que la genera es un algoritmo común interpretable por lenguajes máquina. Esto nos lleva a reflexionar y repensar aquella primera distinción que ya surgiera en relación con las diferencias entre las funciones humanas de la memoria y la evocación y la fotografía, ya que esta última al despojarse de su fisicidad química y analógica, amplia además el concepto desauratizador e ideológico de Benjamin.

En este sentido, la diferencia entre las funciones de la memoria y las funciones de la fotografía de acuerdo con Sigfried Kracauer es que la fotografía crea un momento fijo en el tiempo, mientras la memoria en sí misma no se encuentra arraigada a una instancia singular. La fotografía es capaz de capturar la fisicidad de un momento particular, pero retirando cualquier tipo de profundidad o emoción asociada con la memoria. En esencia, la fotografía no puede crear memoria, sino más bien crear un artefacto. La memoria por otro lado no está anclada a un momento particular en el tiempo, ni se crea a propósito. La memoria está compuesta de impresiones que una persona guarda y puede rememorar debido a la significación del acontecimiento o del momento.

Esta idea de artefacto esbozada por Kracauer, es aún más evidente por cuanto la potencialidad de multiplicación infinita de las imágenes técnicas se debe al procedimiento para generarlas en una interacción lingüística entre los aparatos electrónicos y la mente de su creador. La memoria colectiva es así construida también de forma alambicada (editada y procesada) por los *media*, el cine, y las Artes de la Imagen en general.

Por lo tanto ese mapa de *bits* cuyas órdenes entienden nuestros computadores pertenece

a un sistema de información más amplio diseñado para fines diversos incluso algunos de ellos sin explorar del todo. Son mapas de instrucciones que nos guían y con los que interaccionamos modificándolos casi a nuestro antojo. Son mapas de código muchas veces abierto y complejo. Por lo tanto la idea de certeza en el documento que aportaba la fotografía ha transmutado a un no lugar deslocalizado de toda relación con el objeto fotografiado careciendo de importancia frente a las expectativas que nos ofrece su manipulación y reescritura. El êtos digital se maqueta lo mismo que un escritor literario compone un texto en un procesador, del mismo modo que se rompe la continuidad narrativa al editar un vídeo. ¿Quién soportaría un video en tiempo real de un evento cualquiera hoy en día? Su diferencia es obvia. Pero es en su capacidad de multiplicación y eventual comunicación cuasi infinita donde se rompen los complejos de su escritura, ya que se encuentra en ese territorio innombrado en el que se amplían sus posibilidades y su existencia.

Es por eso que los mapas conceptuales de modernidad ya no resultan útiles. El mundo que los hizo posibles, valiosos y útiles se está extinguiendo aceleradamente. El tránsito hacia un pensamiento complejo no implica meramente un cambio de paradigmas, sino una transformación global de nuestra forma de experimentar el mundo, de co-construirlo en las interacciones, de concebir y vivir nuestra participación en él, de producir, compartir y validar el conocimiento. Necesitamos nuevas cartografías, y sobre todo nuevas formas de cartografiar: debemos buscar otros instrumentos conceptuales y crear nuevas herramientas que nos permitan movernos sobre territorios fluidos.

La red, por su arquitectura variable y su capacidad de extensión, deformación, transfiguración, puede adoptar múltiples formas en su devenir vital y cuando la exploramos tenemos siempre que tener en cuenta el "zoom" o grado y modo de focalización, la escala de relación, la profundidad del campo que estamos considerando, la forma de movilidad de nuestro punto de vista: en suma debemos tener en cuenta que somos parte de la red que pretendemos conocer y que la forma de nuestra interacción en/con ella es la que la hace emerger de una manera específica. Por eso no es deseable –ni posible– presentar una teoría, o un modelo de red, sino sólo presentar una cartografía viva e implicada de nuestra relación, de nuestros recorridos, en y con las redes (Najmanovich). Es por ello que entendemos la labor

del arte como un sistema de comunicación basado en imágenes que pertenece en la actualidad al modelo de sociedades de la información. Sin duda el libro ilustrado y los libros de artista han sido muy eficaces en esta labor, pero entendemos que en la Era de la Complejidad se ha ampliado al entendimiento de éstos como un modelo de red, sin duda interactivo y sin duda también quasi-infinito en su devenir –ampliable, multiplicable y extensible– enriquecido constantemente y puesto al día como por un milagro multifacetado, semblanza de los millones de dióptrios cuya vida será ya independiente de su punto de partida.

Las formas narrativas de la imagen física se han transmutado en la digital hacia un entorno en el que los fragmentos toman formas insertadas en campos y espacios accionados por un zoom. Repeticiones que amplían y expanden conceptos y nos llevan a otros campos en una cascada incansable de en crecimiento dimensional.

Según F. Susini-Anastopoulos, "la disparidad en los modos de fragmentación constituye un obstáculo a toda tentativa de caracterización del fragmento textual. Según ella, si se quiere establecer una tipología de la escritura fragmentaria, hay que tener en cuenta el hecho de que no se pueden situar todas las fragmentaciones sobre el mismo plano, ya que son estructuralmente diferentes" (Susini-Anastopoulos, 1994).

- Orden y desorden En una relación inversa al conocimiento del asunto por parte del lector-visualizador que es activo en cuanto a sus decisiones.
- Fragmentación en los procesos de corte y recorte cuando se producen conjuntos de imágenes encadenadas por ampliación, inserción, multiplicación, pluralidad de contenidos añadidos.
- Zoom, en los conceptos macro-micro que permiten acercamiento y alejamiento a la vez que saltos visuales y rupturas de una estructura que se oculta para emerger una nueva. Efecto de lupa.
- Interconexiones y nexos de unión que enlazan conceptos, imágenes y contenidos de índole connotativa o denotativa.

Ultrafotografía y ultrafotográfico

Lo ultrafotográfico, se define aquí como un elemento nuevo ajeno a la captación por el aparato científico que dota de existencia congelada a un suceso acaecido en un instante particular. En sí mismo se enuncia como un pensamiento anterior. Como un proceso de pensamiento que busca en la captación elementos que contribuyan a la expresión del artista, seleccionando escenas previamente anticipadas en su proceso creativo. Es una imagen transformada que difiere de su original debido a que la voluntad de su creador no es la de captar lo que ve, sino que devuelve al mundo una nueva fisicidad que altera su relación especular con lo captado. En otras palabras, se prima la interpretación de la realidad a lo captado ópticamente.

La imagen ultrafotográfica la podríamos situar en tres pasos:

1. Captación- almacenamiento
2. Modificación, reescritura y procesamiento
3. Impresión y gestión cromática del archivo digital

En la transferencia a un ordenador existen ya modificaciones debidas al software que varían incluso de unas máquinas a otras, pero sin duda el proceso más interesante es que ese código algorítmico es flexible, intangible y transformable en un número de opciones que exigen decisiones por parte de su creador a la hora de general su piel externa su mundo táctil, tangible, háptico, para dotarlo de existencia como objeto. Si es que se le puede llamar así en su visualización electrónica.

El empleo de imágenes captadas por dispositivos diversos, hace que los artistas utilicen cualquier medio asequible, cercano y cotidiano, casi como un implante *cybor* en nuestro ojo. Ese medio soñado por muchos fotógrafos de llevar un implante en sus gafas de sol, ya está disponible y encima con las cualidades necesarias para un uso con calidad suficiente.

Una foto realizada y gestionada con un teléfono móvil, por ejemplo, es tan aceptablemente rica en propuestas como cualquier otra y desde luego añade una frescura a un mundo

anquilosado por los ya demasiado sobados argumentos ontológicos de la obra de arte.

La alteración del medio fotográfico algoritmizado de lo ultrafotográfico, genera a su vez una contradicción irreconocible ya para la fotografía convencional y química, dado que está desde el primer momento interpretado y distorsionado por las condiciones técnicas y los aspectos derivados de la aplicación de un software determinado. Un paisaje esferizado, rasterizado y acoplado nos aleja de cualquier experiencia anterior, ni tan siquiera reconocemos los colores, exagerados por la carencia de luz en escenas interiores granuladas y llenas de ruidos cromáticos.

El ruido, el formato de compresión, cuya resolución es dudosa y su procesamiento matemático interpretado, no se pueden ya considerar como un medio representativo fidedigno, sino como una visión alterada. Un artefacto que sin pudor exhibe su distancia con nuestra memoria visual y sensorial. Es ahí donde reside su frescura y su sorpresa, su potencial y su carencia de expectativas no resulta limitante sino más bien enriquecedora.

Ambas, la fotografía analógica y la ultrafotografía comparten un mundo común y es el hecho de la captación instantánea de un momento en concreto. No obstante, estamos completamente de acuerdo con la afirmación de Joan Foncuberta de que "la fotografía analógica se inscribe, ya que es necesario el positivado por bloqueo de oscuros y claros, la fotografía digital, por otro lado, se escribe, ya que se necesita el concurso de un software como cualquier otro procesador de texto y la imagen surge de esta postproducción". Hay otro aspecto interesante y que viene determinado por la inmaterialidad del tratamiento de lo digital, a diferencia de la primera en la segunda existe una deliberada inconsciencia del destino y la finalidad más allá del mero hecho de guardar sin importar tanto el cómo –base fundamental, por otro lado, de las estéticas del encuadre, la iluminación y la fotogenia de la foto con mayúsculas–. Como el qué. El hecho de su falta de corporeidad nos desapega tanto del proceso de fabricación como de su naturaleza táctil como elemento físico y sin valor tanto afectivo como económico. Lo digital nos hace más fácil la decisión de permanencia para hacernos más selectivos, más exigentes con su contenido y necesidad. ¿Ya existen millones de imágenes cada día, tiene sentido hacer más? Es por eso que deberíamos preguntarnos también cuántas de ellas acaban en las papeleras de

nuestros computadores como un Kleenex usado (tal vez por analogía con el sonido que hace el ordenador cuando las tiramos). Pero también cuantas fotos de esas nos parecen maravillosas, incluso portentosas, dignas de compartir y enseñar no por su calidad y méritos técnicos, sino porque nos seducen, nos conmueven o nos tocan por dentro. Entre sus éxitos: la inmediatez del resultado, no necesidad de almacenamiento y espacio físico, su nulo coste y accesibilidad. ¿Cuántas de esas Ultra-imágenes se conservaran dentro de unos pocos años? ¿Tendríamos tiempo de verlas todas?

La ultrafotografía se basa en algunas de las premisas contrarias a lo que hicieron meritorio el hacer fotografías en el pasado: Instinto para elegir el momento del encuadre, gusto para componer, capacidad técnica: óptica, medir y situar la luz, aprendizaje de los procesos de revelado y conservación de la imagen, visión creativa y artística, largo aprendizaje de la alquimia del laboratorio y sus trucos, etc. Hoy en día nada de eso resulta relevante, ni tan siquiera creo que le importe a nadie ya, pero sin embargo muchas de las fotografías que tomamos son realmente notables y en ocasiones estoy tentado de resumir su éxito en valores estadísticos: la probabilidad de lograr una fotografía excelente aumenta con el número de ellas que tomemos. Lo numérico y el escaso valor se convierten en herramientas creativas incluso sin querer. ¿Qué hacía A. Warhol con su cámara disparando al tun-tun?

La idea del mestizaje de géneros que surge con el ethos fotográfico comienza ya desde el momento en que Henry Fox Talbot llama a sus impresiones en papel salado, “photogenic drawings”. Poco a poco y en la búsqueda de identidad del nuevo y sorprendente medio, la fotografía adquiere habilidades pictóricas, ilustrativas y dibujisticas, incluso ensayando con éxito collages y ensamblajes de todo tipo. Lo denotativo de sus primeros experimentos, se vuelve cada vez más connotativo, abstracto, contextual, más cuestionador del propio medio y de la representación ajustada de la realidad que se le otorgara desde el primer momento.

El pictoricismo inicial depura sus argumentos en la búsqueda de lenguajes propios con Karl Bossfeldt, Alfred Stiglietz, , etc. No obstante, cuando Ansel Adams descubre y ensaya su ya famosa Ley de Zonas, no sólo aplica al positivo fotográfico, los conocimientos del claroscuro que el grabado a la aguatinta llevaba empleando desde el siglo XV para lograr un efecto visual

aceptable a sus estampas en blanco y negro, sino que su representación de ventana se fortalece al añadir nueve tonos desde el blanco al gris más saturado. Este conocimiento y tratamiento de laboratorio, le permitía representar variaciones tonales muy amplias y poder ver en la oscuridad de los negros densos y que los blancos de las nubes, los cielos y las superficies luminosas tengan detalles en sus paisajes casi tridimensionales. Ansel Adams y el movimiento F-64, disparando sus cámaras de placas a Foco Cerrado, y con una alquimia magistral, son la cumbre de la objetividad en la búsqueda de una fotografía que se parezca a lo que vemos, en blanco y negro, claro está. ¿Ud. también ve en blanco y negro?

Con ellos se instaura la manipulación química de la fotografía documental, pero también cualquier recurso, como tapados, sándwiches, virados, y muchos otros, etc. que permitan al fotógrafo concluir un positivo acorde con su idea estética de una buena toma. Lo fotogénico suplanta a lo fotónico.

En el estado actual de la ultrafotografía, nada interesa más que lo fotogénico. Fotogénico entendido como la generación de metalenguajes a partir de la imagen plana captada con la intención de ser manipulada. Sin duda los valores iconográficos del pasado están presentes en la memoria colectiva, pero también nuevos modos derivados de la asequibilidad y la carencia de conocimientos técnicos a la hora de la toma que nos permiten disparar casi a nuestro antojo.

Es más, nos atreveríamos a decir que el divertimento de la manipulación y sus casi infinitas posibilidades se han convertido en un activo importante de la imagen final.

Por otro lado, lo afótico es tan decisivo o más que lo captado en la imagen de partida. Es decir – las alteraciones que se producen a posteriori- el "dark room digital" que poco tiene que ver con la escena real capturada, es el estado del arte del que surge en ocasiones de modo automático lo ultrafotográfico en formas y aspectos contextuales.

No importa si la modificación es mecánica o directa, como ocurría antes con las fotos *instant* de Polaroid que todos hemos espachurrado con un palillo de dientes extendiendo la emulsión a nuestro antojo –durante los brevísimos instantes en que se revelaba– para crear en realidad un dibujo o pintura con el remanente fotográfico de un positivo de bastante calidad. Lo

que importaba, era la sorpresa de lograr un elemento nuevo, a veces muy abstracto partiendo de algo concreto. Lo alternativo, lo ultra-representacional estaba ahí también por desvelar, por experimentar, por disfrutar.

Algunos artistas hemos empleado este medio para expresar por medio de algo plástico y moldeable realidades interiores, accidentales en ocasiones y desde luego ultrafotográficas. Dichas imágenes nos han ayudado a componer libros de artistas en los que la propuesta transcendía el realismo de la fotografía ad hoc. Hoy en día lo ultrafotográfico se centra en muchos casos en el software que interpreta de forma más o menos controlada las posibilidades de manipulación de una imagen-toma-fotográfica, transformándola en casi lo que queramos.

Podríamos clasificar y compendiar lo que es fotográfico y lo que no lo es. Desde luego, en nuestra opinión la fotografía oficial, tal y como le ocurriera a otras artes anteriores, se encuentra en nuestro país en un momento de ensimismamiento, aludiendo continuamente a recetas archiconocidas y sin duda aún bastante conservadora, anclada en el producto químico analógico, considerado como registro depositario de calidad. Sin ninguna duda un prejuicio, que en otras latitudes hace tiempo ha sido transmutado por la libertad de expresión que ofrecen otros medios, sorprendiéndonos y entusiasmándonos con propuestas que entran en la frescura de lo lúdico, de la carencia de pretensiones y en la explosión de la creatividad que tiene que ver con el arte vivo.

Los blog, paginas web, y las publicaciones en general provienen hoy en día de métodos en los que lo digital está presente como potencial plástico a la hora de componer un proyecto estético, tenga o no esa pretensión. Heredadas o no de la tradición de los cadáveres exquisitos y los libros de artista físicos, el net-art ha irrumpido con una fuerza imparable en la difusión de contenidos de arte personalizados. Lo ultrafotográfico es manejado sin importar su procedencia en forma de fotografías, dibujos, imágenes pintadas, ensamblajes y textos, lejos de la ilustración temática, ampliando sus formatos hacia otros que permiten ser compartidos por un extenso número de personas y accesibles con un click. La ultrafotografía es el medio ilustrador por excelencia en estos libros Web 2.0, ya que el lenguaje en JAVA común provee de una capacidad camaleónica, la hace adaptable a lo que se desee, formará parte de un logo, de

un banner inicial bajo un texto, de una fotografía de apariencia convencional o de un dibujo trazado a partir de esa misma toma, incluso adoptará formatos tridimensionales, fondos sobre los que hacer un zoom de retícula y muchos otros medios de folding digital ya ensayados en los libros de ilustración infantiles y de adultos, maravilla del origami y la papiroflexia. Los plegados imposibles se hacen ahora a golpe de pantallazos y de poco peso.

Su adaptabilidad y facilidad plástica, nulo coste, humildad y carencia de pretensiones, su potencial comunicador y accesibilidad a cualquier usuario, la hacen desarrollarse hasta límites nunca alcanzados hasta ahora. La democratización del medio, la hace crecer y sin duda buscar su ontológica finalidad, en nuestra opinión se situaría en la difusión de las nuevas estéticas del conocimiento complejo.

La Ultrarrealidad

La ultra-rrealidad por otro lado nos conecta con un proceso que tiene que ver no con el hecho mismo ocurrido sino con la información derivada de él. Uno cuelga en Facebook unas series de fotografías en una playa de España que parece el Caribe y sin duda a nadie le importa si es así o no, ya que la sensación que transmiten se transforma en ultra-rrealizado. Alguien dijo hace tiempo que no existe la realidad sino sólo sus interpretaciones. Deberíamos añadir en el momento actual que no existe la realidad sino sólo sus representaciones. SI Se parece a lo que es, entonces lo es. ¿Compramos la apariencia, compramos las falsificaciones, porqué no vamos a comprar las falsificaciones que aparecen de la realidad?

Traducido en imágenes sean o no fidedignas, la información se transforma fácilmente en lo que queramos, todo depende del foco, el zoom y la ideología de quien las toma, las manipula y las exhibe). Lo real ha dejado de existir en nuestro mundo actual para convertirse en un constructo, un artefacto complejo que uniendo a Platón con Maturana, sería una Eikasia-Poiética. El Arte de las Imágenes Digitales es un arte de ensamblajes cognitivos y que se auto-organiza en entornos culturales dominados por los media, por la información en forma de paquetes que son modelos adaptados a la necesidad de cada momento. ¿Qué esperan oír y ver

las audiencias? Lo demás está servido por la tecnología y la creatividad del ser humano. Hoy podemos tener una muestra a través de toda la información visual que se sube y deambula cada día en la Red.

Carecemos sin embargo de palabras precisas y actualizadas que nos permitan definir los entornos visuales y sus componentes digitales. No podemos por más tiempo emplear las mismas palabras que hemos venido usando desde el advenimiento de las artes visuales anteriores a lo digital, ya que nos confunden y nos hacen perder elementos valiosos con los que construir una erudición actualizada, precisa y que facilite la comunicación y la enseñanza del Arte Gráfico del siglo XXI. Una imagen fotográfica tomada con un aparato digital, no puede denominarse a la ligera fotografía digital, ya que sus características intrínsecas la hacen diferente al medio fotográfico que conocemos- fundamentalmente carece de la grafía de la luz y es tan solo un archivo con instrucciones- que hay que editar o escribir. Lo mismo se podría aplicar cuando dibujamos con trazos intangibles en una pantalla de ordenador o en una tableta gráfica. El único vínculo que los une con el dibujo o la pintura que conocemos, es nuestra mano ejecutando los movimientos, pero ni el soporte ni la plantilla final son más que una apariencia, un ghost emulado. Las diferencias son obvias:

· Nula fisicidad

· Capacidad de modificación, deformación y reescritura casi infinitas.

· Reproductibilidad

· Trazado opcional escalable al tamaño deseado

· Traducción a otros códigos, canales y muchos otros etcéteras.

Es evidente que tienen poco que ver con lo que hemos venido empleando analógicamente o químicamente. ¿Por qué seguimos llamándoles del mismo modo incrementando la confusión que ya tenemos? Una respuesta fácil sería: que no tenemos otras nuevas que nos permitan nombrarlas de forma diacrítica como ocurrió con las anteriores hace ya mucho tiempo. Reflexionando sobre el asunto se nos ocurren otras nomenclaturas y sugerencias:

· En lugar de fotografía digital: Captura foto-estáticanumérica. Como vemos no se puede aplicar un acrónimo que suene bien.

· En vez de dibujo digital: trazado vectorizado mapa: ACR: TRAVEMAP

· En sustitución de pintura digital: Pictogénesis matemática de color luz. ACR: PICMACOL.

No son fáciles los términos, necesitaríamos que los académicos de la lengua idearan palabras para estos neologismos, ellos son los expertos.

En general el entorno definido como BITMAP –mapa de bits– se puede aplicar a cualquier representación digital lo visualicemos del modo que lo hagamos (en una pantalla electrónica normalmente) que se corresponde solo a su traducción de instrucciones a nivel visual con los algoritmos generados en la captura o en su trazado con lápices ópticos o electrónicos. Es por eso que su rasterización o interpretación posterior con aplicaciones concretas de uso definido, hacen de él un código siempre editable y procesable que dé lugar a un output adaptado a la necesidad de convertirlo en un objeto físico tangible. Deberíamos por consiguiente llamar BITMAGEN a lo que hoy llamamos IMAGEN DIGITAL. Tal vez de este modo podremos ir construyendo con menor riesgo de mezclarlo todo, un nuevo modo de nombrar acorde con el Arte Múltiple generado desde los computadores del Siglo XXI. Siendo además una episteme paradigmática que relaciona los medios Artísticos y Visuales con el ámbito científico que en nuestra opinión supone una mirada a planteamientos anteriores en los que Ciencia y Arte se unieron para la obtención de representaciones cada vez más verosímiles. Matemática y Forma se suman aquí a enunciados ya anticipados por Matila Gyka y Ilya Prigogine o John Cage cuando afirmaron que Arte y Ciencia estaban conectados por un pensamiento complejo y ahora también por los lenguajes visuales matematizados que todos compartimos.

Referencias:

· ADÈS, Down (2002). *Photomontage*. Thames and Hudson.

· ALCALÁ MELLADO, J. Ramón (2011). *La Piel de la imagen*. Valencia: Sendemá.

· AITKEN, Doug (2006). *Broken Screen. Expanding the Image Breaking the narrative*. Nueva York: DAP/Distributed Art Publishers. Inc.

· BENJAMIN, Walter (2008). *Underwood. The Work of Art in the age of Mechanical Reproduction*. Inglaterra: Penguin Books.

· CARRILLO, Jesús (2004). *Arte en la Red*. Madrid: Cátedra.

· CAUQUELIN, Anne (1986). Court traité du Fragment. Usages de l'œuvre d'art. Francia: Aubier-Montaigne.

· CHASSAY, Jean-François (2002). "Fragment". En: *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF.

· DANTO, Arthur (1997). *After the End of Art*. Nueva York: Princeton University Press.

· FLUSSER, Vilém (2011). *Into the Universe of Technical Images*. Londres: University of Minnesota Press.

· GÓMEZ, Alonso Rafael (2001). *Análisis de la Imagen. Estética Audiovisual*. Madrid: Laberinto.
· GYKA, Matila (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las Artes*. Barcelona: Poseidón.

· KRACAUER, Siegfried y LEVIN, Thomas (2004). *The Mass Ornament: Weimar Essays*.

· PEÑA TIMON, Vicente (2001). *Narración audiovisual. Investigaciones*. Madrid: Laberinto.

La Fotografía y la Muerte. Políticas de la Imagen e Imágenes Políticas

Maia Vargas (Argentina)

CONICET-IID y PCA-UNLP
Contacto: fotovintage@gmail.com

RESUMEN: Este trabajo tiene como premisa pensar, a partir de las conocidas obras de Roland Barthes y Susan Sontag, que toda fotografía es un documento de (la) muerte. Ya sea con la cámara como arma, que objetualiza, o la cámara como escudo, que se defiende de la muerte, buscando evadirla, o la fotografía como una herramienta que permite conjurar la muerte. Nos valemos de algunos casos/ejemplos que dan cuenta de esa tensión entre la presencia/ausencia de la muerte en las fotografías: como la fotografía de Robert Capa *Muerte de un Miliciano* que desató una polémica acerca de la veracidad o falsedad del momento retratado, o el caso del periodista Leonardo Henrichsen, muerto en Chile, quien filma su propia muerte y el cuerpo de su asesino. Entramamos este caso con las reflexiones de Pier Paolo Pasolini quien establece una analogía entre el montaje y la muerte. Y por último, rescatamos el trabajo *Arqueologías de la ausencia,* de Lucila Quieto, quien, se autorretrató y retrató a los H.I.J.O.S. superpuestos con proyecciones de imágenes de sus padres ausentes, para así superar el "esto ha sido" y construir un encuentro fantasmal.

PALABRAS CLAVES: fotografía, ontología, política, gesto, memoria.

ABSTRACT: starting from previous works from authors like Roland Barhes and Susan Sontag, this work proposes to conceive photography as a document of death. The camera could be either a weapon or a shield, defending itself from death and trying to evade it, but also a tool to relate death and life by bringing back elements from the past to the present time. In order to identify this tension between the presence/absence of death in photography we will introduce some examples: Robert Capa's *Death of a militant*, which sparked a debate about the veracity

of the moment captured by the camera; Leonardo Henrichsen's death in Chile, where he shot his own death and also the murderer's body, a fact that we will relate with Pier Paolo Pasolini's analogy between death and montage. Finally we will mention Lucila Quieto's *Arqueología de la ausencia*, who made several portraits of some sons and daughters of dissapeared militants in the seventies in Argentina (H.I.J.O.S.), in which she inserted images of their parents in order to create a phantasmal encounter.

KEYWORDS: photography, ontology, politics, gesture, memory.

La Fotografía y la Muerte. Políticas de la Imagen e Imágenes Políticas

Maia Vargas

Punto de partida

Así como Roland Barthes parte de la fotografía de su madre para pensar la esencia de la fotografía, deseo comenzar estas reflexiones de una foto (imposible): la muerte de mi abuelo, de la intención de registrar ese momento indescriptible, que punza. Este trabajo surge entonces de la pregunta que me generó ese momento: ¿por qué, ante mi presencia en la muerte de un ser querido, tuve el impulso de fotografiarlo en ese instante sagrado? Fue frente a esa necesidad que entendí parte de mi ligazón con la fotografía. El deseo de hacer una fotografía, pero no para producir un resultado, una imagen posterior, sino que lo que verdaderamente importaba era la acción fotográfica. Sacar una fotografía como acto, como un gesto, más allá de la posterioridad y la exhibición.

Si bien esa fotografía no fue tomada, lo que sí sucedió fue la acción corporal: junté mis manos y armé un encuadre, e hice *clic*. Ese sólo hecho me tranquilizó, me alivió, y minutos después, mi abuelo dio su último aliento.

Parto entonces de esta experiencia y su latencia para reflexionar sobre las relaciones entre la fotografía y la muerte.

****

Introducción

Para desarrollar nuestras reflexiones utilizaremos algunos casos/ejemplos para aprehender la compleja trama de esa relación en tensión entre la presencia/ausencia de la muerte en las fotografías: la famosa fotografía de Robert Capa *Muerte de un Miliciano*, la foto que registra al Che Guevara muerto en Bolivia, que vuelve a ese cuerpo un trofeo. Continuaremos nuestro recorrido con el caso del periodista argentino Leonardo Henrichsen, muerto en Chile, donde

estaba filmando los sucesos del levantamiento militar conocido como "el Tanquetazo", en 1973, y es así que, sin saberlo, termina filmando su propia muerte y el cuerpo de su asesino. Este caso se actualiza hoy en día, dado que el 30 de junio de 2013, el fotógrafo egipcio Ahmed Samir Assem –cuarenta años después y del otro lado del mundo– murió en el Cairo de la misma manera. Por último, rescatamos el valioso trabajo artístico Arqueologías de la ausencia (2001), de la fotógrafa argentina Lucila Quieto, hija del desaparecido Carlos Alberto Quieto.

1. La muerte en la fotografía (morir ante la cámara)

Muerte de un soldado miliciano es quizás una de las fotografías más conocidas que capta el momento de la muerte, esta imagen retrata en forma directa la muerte en el campo de batalla del soldado anarquista Federico Borrell. Esta imagen congela ese instante, en que disparan, al mismo tiempo, el arma de fuego y la cámara Leica. Como demuestra Susan Sontag esta imagen se vuelve icono de la Guerra Civil española, ya que la fotografía tiene la capacidad de condensar en ella un gran relato. "La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea" (Sontag, 2003:14). Si alguien nos dice "guerra civil española" probablemente invoquemos esta imagen. Por su capacidad de captar el momento decisivo bressoniano, esta foto de Capa desató una polémica (que aún hoy sigue vigente) acerca de la veracidad o falsedad del momento retratado, de si fue una fotografía "real" o fingida, una foto documental o ficcional. Capa toma esta imagen en el Cerro Muriano, el 5 de septiembre de 1936. Paradójicamente, dieciocho años más tarde, en la madrugada del 25 de mayo, de 1954, en Japón, con su cámara en mano, mientras acompañaba a una expedición del ejército francés, Robert Capa pisó inadvertidamente una mina y murió, siendo el primer corresponsal americano muerto en esta guerra.

Esta imagen fue una de las primeras en abrir el debate en torno a la publicidad de la guerra y sus muertos. Hoy en día, ya no nos sorprende la imagen fotográfica de un cuerpo sin vida, estamos poblados de ellas, "captar una muerte cuando en efecto está ocurriendo y embalsamarla para siempre es algo que sólo pueden hacer las cámaras, y las imágenes, obra de fotógrafos en el campo, del momento de la muerte (o justo antes) están entre las fotografías de guerra más celebradas y a menudo más publicadas" (Sontag, 2003: 28).

Registrar ese momento intersticial, de paso entre la vida y la muerte, es algo sagrado, y vale la pena preguntarse, si aun con la fidelidad que habilita la cámara, algo de ese momento puede ser acaso capturado, y, si así fuera, si puede o debe ser publicado. En este conocido ejemplo el valor es del registro del momento "decisivo". No la composición, ni las cualidades técnicas de esta imagen, sino el contemplar y actuar frente a la muerte. Mediatizado por la cámara Capa pudo atreverse a disparar, casi en simultáneo, al arma de fuego, y así presenciar la muerte de otro. La muerte entra en la fotografía y en discurso social a través de esta y otras imágenes semejantes. Imágenes hechas para ser publicadas, muertos que nos pertenecen a todos. Allá lejos, alguien muere y alguien lo registra. Y quien lo registra, luego muere en condiciones similares a las que hizo su retrato. Y el público, en su sillón dice: Miremos como muere, allá lejos, un soldado miliciano.

2. Fotografiar a los muertos: hay cadáveres

Tenemos el deber de recordar a nuestros muertos. Alguien muere y queremos conservarlo. Actualmente acostumbramos a guardar una foto de nuestro ser querido sonriendo, en el momento de su máximo esplendor, o quizá una foto en la que nos encontramos junto a él, como un alivio contra el olvido. Esa foto del muerto suele convertirse en fetiche, en talismán.

Si, como dice Barthes, "toda fotografía es un certificado de presencia" (Barthes, 2003:15) y por su carácter indicial nos da el testimonio y la prueba de que esa persona realmente existió, también podemos decir que "toda fotografía nos remiten a la ausencia", ya sea de ese momento irrepetible, o, como en el caso de las fotografías de nuestros muertos, de alguien querido que ya no existe pero existió.

Sontag anuncia que fue desde los inicios de la técnica fotográfica, en 1839, que la fotografía ha acompañado a la muerte. Y por este mismo carácter indicial, decimos que la fotografía es más efectiva que la pintura para evocar a los muertos. Pero las relaciones de las fotografías y los muertos fueron cambiando a través de la historia, las sociedades. En la Inglaterra victoriana, por ejemplo, el género de la fotografía post mortem estaba instalado como un práctica común y compartida por diferentes clases sociales. Imágenes que hoy pueden parecernos imposibles y de mal gusto, no son imágenes de muertos "públicos" sino de muertos que pertenecen al

mundo privado. La producción de imágenes de los muertos estaban entramadas con una serie de ritos entorno a la muerte. La temporalidad con la que se vivía el momento de la muerte, el de acompañar al muerto, de despedirlo, de guardar su recuerdo, de estar en luto, era desde ya, muy distinta al momento actual, en donde pretendemos hacer todo "rápido", "limpio" y "efectivo", donde la muerte parece invisibilizarse.

Las fotografías post mortem tenían un valor especial en el caso de la muerte de los niños, los denominados "angelitos", ya que al morir tan jóvenes, muchas veces sucedía que nunca habían sido fotografiados, entonces, la única oportunidad de registrarlos era muertos. Los retratos de difuntos cumplían el rol de testimoniar su breve existencia en este mundo. Las fotografías de cadáveres formaban parte de la construcción narrativa visual de la familia, parte de la vida diaria: exhibidas en los hogares, en los álbumes familiares. De esta manera se intentaba capturar la presencia de una persona para la memoria. Posteriormente la muerte se retiró del hogar y se trasladó al hospital, entonces la representación del cadáver también se retiró de poco a poco de la narrativa visual de la familia, convirtiéndose en un tema tabú. Estas imágenes formaban parte del *memento mori*, simbolismos gráficos que evidencian la temporalidad de la vida humana, que parecen decirnos: "recuerda que morirás". Vida y muerte como una unidad.

Mirar al muerto, mirar la muerte a los ojos y encontrar allí una suerte de belleza, "la belleza de lo muerto"[2]. La foto del muerto, ya no es la foto del instante, del momento, del tiempo, sino es la foto de un cuerpo. Lo importante en esta imagen es el quién murió. "Las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las fotografías son un género de alquimia" (Sontag, 2004: 36). Pero también las fotos de los muertos circulan de modo público. Como muestra Sontag fue Ernst Jünger quién dio cuenta de la irreprimible identidad de la cámara y el fusil: decimos "disparar" la cámara y dispararle a un ser humano, es que, como él anunció: "no hay guerra sin fotografía". "Hacer la guerra y hacer fotos son actividades congruentes: «es idéntica inteligencia, cuyas armas de aniquilamiento pueden localizar al enemigo en el segundo y el metro precisos –escribió Jünger–, la que se esfuerza en conservar el gran acontecimiento histórico con todo detalle»" (Sontag, 2004: 30).

2 Esta frase fue título de un texto de Michael de Certeau.

Ejemplo de esto es la imagen del cadáver del Che muerto en Bolivia, un muerto de todos, un muerto en un contexto de "guerra". Ernesto Guevara nos mira, con una impactante mirada muerta que inmortalizó el fotógrafo boliviano Freddy Alborta, su cuerpo en tanto cadáver se vuelve un trofeo, es un animal cazado, y sus asesinos, cazadores orgullosos posando junto a su presa. Esta imagen cobra un peso objetual, logra saciar un deseo de posesión –¿y acaso todas las fotografías no tienen algo de posición y dominación?–. Exhibir a los muertos, es lo que hace el enemigo. Y así, el cadáver del Che es exhibido por todo el mundo. Esta imagen sirve para retomar las, siempre necesarias, reflexiones de Sontag sobre la anestesia que nos producen las imágenes de guerra (y las imágenes en general…), imágenes de contenido violento, que a su vez, ellas mismas nos violentan, no sólo por su contenido, sino fundamentalmente en su modo de aparecérsenos: a toda hora, en todo canal y todo medio.

3. Fotografiar en (el momento de) la muerte

En el caso paradigmático del camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen, vemos con en un plano secuencia, el levantamiento militar chileno de 1973 denominado "el Tanquetazo". Los militares en la calle, bajando de sus tanques, los transeúntes huyendo. Estamos dentro de un plano secuencia típico: el tiempo es real, la mirada es la del camarógrafo, y estamos, según las consideraciones de Pier Paolo Pasolini, dentro del lenguaje de la realidad. Todo sucede sin que podamos aprehenderlo o significarlo, aún no existe un sentido para aquella situación. Pero el soldado avanza hacia el periodista, quién continua filmando, como si la cámara fuera a protegerlo, entonces el disparo del soldado irrumpe, hiere al camarógrafo, y efectúa un corte, el montaje que inicia el lenguaje cinematográfico. La cámara cae al piso, muestra el cielo y luego se apaga. El cuerpo, herido, también cae al piso, mira al cielo y comienza a apagarse (Leonardo muere horas después, en el hospital).

En esta imagen vemos como un mismo disparo efectúa dos montajes simultáneos: el del material fílmico, el de la vida de Henrichsen. Sólo "gracias" a este montaje comienza entonces el sentido. El material fílmico, destinado a ser un registro periodístico del acontecimiento, deviene película: la historia de la última vivencia de una persona antes de morir. La vida de

Henrichsen, deviene en otra distinta a la que venía siendo, su nombre comienza a significar "uno de los primeros asesinados de la última dictadura militar chilena", se convierte en un camarógrafo "heroico", un "caído en batalla", una persona cuya pasión y riesgo insisten hasta último momento. Todos estos sentidos sólo podemos efectuarlos a partir de este montaje fulmíneo.

En su texto "Observaciones sobre el plano secuencia" de 1967, Pasolini parte de la imagen que registra el asesinato de Kennedy para pensar el plano secuencia en analogía con la vida. Ese plano que es infinito, subjetivo y en tiempo presente. En un punto es "anti cine", porque está más cerca del lenguaje de la realidad que del lenguaje fílmico. El lenguaje cinematográfico comienza cuando interviene la organización, selección y coordinación de los planos. En el caso del plano secuencia de Herinchsen, tanto como en el del fotógrafo egipcio Ahmed Samir Assem, muerto el pasado junio en una situación similar, el plano muestra el disparo de frente, hasta anular la propia visión. Es un mirar de frente la propia muerte (y al asesino). El video de Henrichsen sirvió como testimonio, para que, largos años después, en 2005, el periodista Ernesto Carmona identificara al cabo Héctor Bustamante, el responsable del asesinato, pero quien nunca llegó a ser juzgado, ya que murió en 2007. A diferencia de éstos, en el plano secuencia analizado por Pasolini que muestra la muerte de Kennedy, la mirada contempla a la muerte a la distancia, la muerte de otro (aunque no cualquier otro, sino un presidente). Se es testigo de la muerte ajena. Se mira de frente la muerte de otro.

El lenguaje cinematográfico –y podríamos pensar que también, aunque de distinto modo, el fotográfico– con esta ordenación y conversión del presente es pasado, o sea, la capacidad de relatar algo –ya sea un micro o un macro relato– al caracterizarse por el montaje, entra en relación directa con la muerte. Pasolini piensa la muerte como un corte en la vida, este corte es el que permite narrar la vida, ordenar sus secuencias, seleccionar sus momentos relevantes (Pasolini, 1969:2):

> Mientras tiene futuro, es decir una incógnita, un hombre no termina de expresarse. (...) Hasta que yo no esté muerto, nadie podrá dar un sentido a mi acción que, en cuanto momento lingüístico,

> es difícil de descifrar. Por lo tanto es absolutamente necesario morir, porque, mientras estamos vivos, carecemos de sentido, y el lenguaje de nuestra vida (con el que nos expresamos, y al que atribuimos la máxima importancia) es intraducible: un caos de posibilidades, una búsqueda de relaciones y de significados sin solución de continuidad. La muerte efectúa un montaje fulmíneo de nuestra vida: o sea, elige sus momentos de veras significativos (ya no modificables por otros posibles momentos contrarios o incoherentes) y los pone en sucesión, convirtiendo nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no descriptible, en un pasado claro, estable, cierto y que, así, deja describir lingüísticamente (...). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida nos sirve para expresarnos. El montaje, entonces, hace con el material de la película (constituido por fragmentos, larguísimos o infinitesimales, de tantos planos-secuencia como posibles subjetivas infinitas) lo que la muerte hace con la vida.

Tomamos ahora otro caso en que el plano secuencia entra en relación directa con la muerte. El cineasta Harun Farocki en sus últimas producciones se pregunta por la relación de las técnicas modernas de guerra, por ejemplo, en *Ojo/Máquina II* (2002. 15 min.) analiza la tecnología armamentística y combina material visual tanto del sector militar como del sector civil (Ehmann, 2013):

> Como consecuencia de la Guerra del Golfo, la tecnología de guerra impulsó la innovación e incentivó el desarrollo de la producción civil. Farocki muestra imágenes simuladas por computadora, que parecen salidas de películas de ciencia ficción: misiles que se dirigen hacia islas situadas en un mar radiante; edificios de viviendas que hacen explosión; aviones de combate que se disparan unos a otros con misiles y que se defienden con bengalas virtuales...

La guerra se parece cada vez más a un video juego, y en otra de sus videoinstalaciones recientes, *Juegos Serios III: Inmersión* (2009. 20 min.) Farocki realiza un video basado en una visita a un taller organizado por el *Institute for Creative Technologies*, un centro de investigación dedicado a la realidad virtual y la simulación por computadora. Allí se muestra un tratamiento

terapéutico para veteranos de guerra que padecen trastornos de estrés postraumático. En las imágenes vemos escenarios ficticios de juegos de computadora que sirven, tanto para el entrenamiento de las tropas estadounidenses antes del despliegue en las zonas de combate, como para el tratamiento psicológico de los soldados que retornan de las zonas de conflicto. Los planos secuencia muestran una constante mirada sobre la muerte. Los ojos son esta vez los del asesino, que ve como los misiles estallan, como la gente huye, el arma siempre está atenta, apuntando. Las imágenes de este programa son similares a las del popular videojuego *Counter strike*. Es la mirada más despiadada sobre le muerte, es una mirada fría, mediatizada, convertida en entretenimiento.

Pero hay un paso más que observa Farocki respecto de la muerte en las sociedades actuales: con la creación de las denominadas "armas inteligentes" la cámara es puesta directamente en el proyectil, la cámara adopta el punto de vista del arma generando así un nuevo tipo de subjetiva, ya no nos identificamos con la mirada del soldado sino con la del proyectil. A esta subjetiva Farocki la denomina "subjetiva fantasma". Llegando así al punto máximo de deshumanización. Estas "cámaras suicidas" al servicio de la destrucción masiva mediatizan (aún más) nuestra relación con las muertes, generando desde un plano aéreo, una lejanía extrema, una imagen abstracta, que no sólo no nos conmueve, sino que nos deja intactos, espectadores de una "guerra limpia" donde ya no sólo no nos ensuciarnos las manos con sangre, sino tampoco nuestros ojos, que no parecen contemplar aquello que contemplan, ya ni siquiera se nos puede acusar de espectadores cómplices o cobardes.

Si toda sociedad debe aprender a lidiar con la muerte y construir a su alrededor una serie de ritos que intenten explicarla, justificarla, dominarla, una de las paradojas fundamentales de nuestra sociedad es que, a la misma vez, la muerte está prácticamente ausente en el conjunto de nuestras prácticas, no entremezclada con nuestros quehaceres y pensamientos cotidianos, pero, a la misma vez, muy presente –insistentemente presente– en los medios de comunicación a modo de entretenimiento. Por esta razón es que Georges Didi-Huberman, en su prólogo al libro de Farocki *Desconfiar de las imágenes*, nos dice que la pregunta fundamental de este artista es: "¿porqué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?" (Farocki, 2013:28). Y podríamos agregar: ¿por qué las

imágenes se constituyeron como uno de los dispositivos fundamentales para relacionarnos con la muerte? Ya sea como una forma de mediatización, o de talismán, de símbolo, de control, las imágenes siempre están presentes a la hora de enfrentarnos a la muerte y los muertos.

4. Conjurar la muerte: la fotografía para y por los muertos

Como dice Didi-Huberman en su prólogo a Farocki, "no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos" (Didi-Huberman, 2013: 14) y en este sentido, una foto nunca es sólo una imagen, sino un ambiente que se crea alrededor de ella. Una imagen nunca es sólo "pura visión" y "frente a cada imagen lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, como (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez" (Didi-Huberman, 2013: 14). En este sentido, y porque consideramos el valor performativo de la fotografía, es que retomamos el conocido trabajo de Lucila Quieto, que más que un trabajo fotográfico, es un trabajo de acción fotográfica, o una foto-performance. Ante la falta de una fotografía con su padre, Lucila se autorretrató, y posteriormente, retrato a distintos integrantes de H.I.J.O.S[3], superpuestos con proyecciones de imágenes de sus padres y madres ausentes. Este trabajo realizado en 2001 posee una valiosa dimensión performática, que no sólo rompe con la melancolía propia de toda fotografía, con el "esto ha sido", sino que en estas imágenes se construye, a partir de la unión de un pasado y un presente, un futuro, un tiempo inventado "por ser". Las fotografías que lo componen son por un lado de registro documental, y por otro, fotos valiosas en como objeto artístico/terapéuticos, imágenes cuya importancia se da por la atmósfera que generan a su alrededor. En este trabajo la fotografía es extraída del álbum familiar, y es utilizada como materia prima de una obra que se vale de ese testimonio (convirtiendo una foto objeto/papel en una imagen fantasmática proyectada sobre la pared cobrando así otras dimensiones y posibilidades y acercándose a la imagen cinematográfica). Esta imagen es tomada para crear un nuevo testimonio que habita en el límite entre lo real y lo inventado: una nueva imagen que contiene tanto lo sido, como lo que es, como lo que pudo ser.

Si fotografiar es también (¿siempre?) un acto de disminuir la muerte, mediatizarla, conjurarla,

3 Sigla que responde a: Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido.

aliviarla, ralentarla, el ejemplo de Quieto es paradigmático en tanto acción quimérica, ya que convierte atrae lo ausente al presente, el momento imposible lo vuelve posible, convierte al muerto en vivo, un encuentro sólo posible en los sueños, aquí es posibilitado en la vigilia a través de las imágenes. Es la foto de una reunión imposible.

Quieto parece apropiarse del mandato ético-epistemológico de Walter Benjamin, quien nos alienta a no darnos por vencidos: "nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia." (Benjamin, 2011: 32). Así Quieto inventa eso que pudo haber acontecido (pero que la muerte interrumpió) y lo hace suceder, es así como "salva" lo no-sido del pasado." (García, 2010:180) Esta posibilidad de retomar lo no sido, las imágenes perdidas u olvidadas, los relatos subrepticios, es para Benjamin una contundente acción política: en el montaje hay un verdadero trabajo que, a partir de la pérdida, construye nuevos lazos y conexiones de sentido que apuntan directamente a la acción. En *Arqueología de la Ausencia* esta acción política abre la puerta al encuentro entre padres fastasmáticos e hijos (H.I.J.O.S). Fotos de duelo, imágenes que ayuda a sanar.

¿Qué pasa con la muerte en este caso? La muerte en invocada, hay una voluntad de recuperar la figura del muerto, pero no es ya "un presente que se vuelve pasado", sino que desde el presente se retoma el pasado para convertirlo en futuro. Hay una positivización de la ausencia, se la invoca como falta, pero para completarla, se convierte a lo no-sido en un por-ser. Si bien la imagen proyectada es necesariamente de lo muerto (doblemente, no sólo un "tiempo muerto" sino es la imagen de un muerto) esa imagen entra dentro de otra imagen (la fotografía producida por Quieto) donde conviven en tensión dos tiempos (pasado y presente, o pasado anterior, pasado posterior) buscando en esa superposición construir un pasado que no existió, crear un momento de unión entra padre e hija, volver lo ausente presente. Como declara Lucila en una entrevista: "El no poder conocer nunca personalmente a mi padre y no tener ni una foto con él, fue lo que me llevó de una manera obsesiva a buscar imágenes suyas, a saber si había alguna de mi mamá embarazada en la que estuviera con él. Y entonces, como no existían, me puse a inventarla."

Entonces, lo extraño en este caso, y por lo cual situarlo en el final, es que posibilita un

"pos mortem", no sólo como recuerdo, sino como una imagen que cobra nueva vida. Pensando en los relatos en torno a la muerte podríamos decir tanto que construye una resurrección o una reencarnación, o un momento propio del paraíso (según a qué creencia nos adhiramos…). Como define la misma artista, esta operación construye un "tercer tiempo" o "una imagen ficticia en un tiempo inexistente". Desde ya, la fotografía en este caso, es una herramienta proyectiva, con una capacidad de creación y transformación concretas en la identidad de las persona. Fotografías que en vez de hacia atrás, miran hacia adelante. Fotografías que no nos hablan solamente del pasado, sino que inventan un pasado que, al nunca haber sucedido deviene en un extraño tiempo que entrama pasado/presente/futuro.

La fotografía, la muerte, entre la memoria y el olvido

Sólo el pasado puede ser narrado. Cuando algo es narrado es coordinado, organizado, se le otorga sentido. Sólo con la muerte se puede dar sentido a una vida. La operación de la muerte, es la misma que la operación fundamental de la fotografía: convertir el presente en pasado. Crear un detenimiento, un corte.

Intentamos narrar la muerte, pero, justamente, ese momento, no puede ser objeto de un relato, su imposibilidad es nuestra mayor limitación, Lo que si habilita ese momento (la muerte) es una narración sobre la vida.

El tándem "La fotografía y la muerte" que planteamos como título de este trabajo ha recorrido distintas combinaciones y relaciones entre estos dos conceptos: la muerte en la fotografía (la muerte ante la cámara), fotografiar en (el momento de) la muerte (morir mientras se fotografía o filma), los muertos en las fotografías, ya sea en el uso tradicional de los álbum familiares que muestran al muerto vivo, o como las antiguas imágenes de los niños muertos "los angelitos", hasta llegar incluso a tener al cadáver como trofeo, como en el caso del Che. Planteamos también fotografía por la muerte, esas imágenes para conjurar a los muertos, traerlos al presente, volverlos a la vida, como el caso de Lucila Quieto. Y llegamos, finalmente, a la fotografía/muerte, y poder casi decir: la fotografía es la muerte o la acción de la muerte es como la de la fotografía. Hacer *clic* es convertir lo vivo en muerto, lo presente en pasado.

Si toda sociedad determina su propio régimen de visibi- lidad/invisibilidad, y podemos decir que hay ciertos iconos visuales que nos atraviesan, imágenes compartidas, y en este caso vale preguntarnos: ¿qué muertos compartimos? ¿Qué muertes recordamos como sociedad? "Las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar, o declara que ha elegido para reflexionar" (Sontag, 2004: 99). En este sentido, elegimos nuestros casos pensando en reflexionar sobre imágenes emblemáticas, como la de Capa, Henrichsen, o el Che. Pero a su vez, también elegimos imágenes que no forman parte de este archivo de la "memoria colectiva", como las fotos del ámbito privado, o la del padre de Lucila Quieto, que pasa del álbum familiar al discurso social: una nueva cara del desaparecido. Tomamos a estas para discutir, por un lado esta "memoria colectiva" y qué es lo que esta memoria deja de lado. Siguiendo una vez más a Sontag (2004:100):

> [...] en sentido estricto no existe lo que se llama memoria colectiva: es parte de la misma familia de nociones espurias, como la culpa colectiva. Pero si hay instrucción colectiva". Instrucciones de cómo debemos morir, o como no debemos morir. Instrucciones de quienes son nuestros muertos, y quienes los muertos de nadie. Para la ensayista "toda memoria es individual, no puede reproducirse y muere en cada persona. Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que esto es importante y que esta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente.

Toda sociedad construye sus propias "políticas de la memoria", disposiciones acerca de qué vale la pena ser recordado y cómo, (incluso donde y hasta cuándo). "Recordar es una acción ética, tiene un valor ético en y por sí mismo. La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos." (Sontag, 2004:134). De esta manera, rescatamos la importancia de las policitas de la memoria colectiva, como una forma que tiene la sociedad de hacerse cargo de sus muertos, de lidiar con ellos, aun sabiendo que es una invención arbitraria y que hay muchos muertos por fuera, muertos sociales por quienes aún hay que reclamar.

Consideramos necesaria esta declaración social que piense constantemente que

relaciones establecer con lo que ha sido y ya no es, ya sea para declarar: "lo que fue no debe seguir siendo" como es el caso de las políticas de la memoria en relaciona la última dictadura militar argentina, o "lo que fue y debe continuar" y, como vimos, las imágenes, tienen un rol fundamental en todo este proceso. Y consideramos que la mayor responsabilidad social de las imágenes está en esta función, ya que ellas tienen un rol privilegiado para relacionarnos con nuestros muertos. Las imágenes establecen un especial compromiso con el recuerdo.

Pero, así como es fundamental el rol de la memoria, también lo es el del olvido. No sólo no todo puede ser recordado sino también no todo debe serlo. "Hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada" (Sontag, 2003: 134). En concordancia con esta declaración, hay autores que se preguntan por el valioso rol del olvido. Andreas Huyssen observa como en las sociedades occidentales contemporáneas "la memoria se ha convertido en una obsesión cultural" (Huyssen, 2002: 20) y cómo, paradójicamente, este exceso de memoria genera amnesia. Rescata de este modo el "olvido productivo". En este sentido su propuesta es que "si estamos sufriendo (...) un excedente de memoria, tenemos que hacer el esfuerzo de distinguir los pasados utilizables de aquellos descartables. Se requiere discernimiento y recuerdo productivo." (Huyssen, 2002: 20). Podemos pensar este criterio para nuestra relación actual con la fotografía digital: aun teniendo la capacidad de producir y almacenar miles y millones de fotografías, tenemos que poder discernir cuales de ellas son valiosas, tenemos la responsabilidad de inventar criterio. En consonancia con esta propuesta, Yosef Hayan Yerushalmi escribe *Reflexiones sobre el Olvido* para preguntarse sobre el valor de olvidar, y en este sentido, la pregunta se dirige a pensar qué debe ser transmitido socialmente a otras generaciones y que no. En el recorrido de nuestras preguntas podríamos decir: ¿qué imágenes aportan a la construcción de una historia compartida y deben ser trasmitidas? Teniendo siempre en cuenta que, "como sucede siempre en cualquier amnesia colectiva, lo que vuelve a la memoria está también metamorfoseado" (Yerushalmi, 1989: 8) y así perdemos en parte el control sobre las narraciones del pasado, así como no tenemos el control sobre las formas y modos en que reaparecen nuestros muertos. (La imagen de los muertos vuelve, cada vez, distinta, aun siendo la misma...).

Para este autor "el antónimo de olvido no es memoria sino justicia" la pacificación social no se da por la memoria, sino por la justicia[4].

Entonces, como un círculo, volvemos al principio, y a la pregunta personal que motorizó este trabajo. ¿Por qué, en ese instante en que presencié la muerte de mi abuelo siento el impulso y la necesidad de hacer una fotografía? Quizá sea porque el acto de fotografiar es esencialmente retener, detener. La muerte estaba viniendo, realizando su acción sobre la vida, que como dice Pasolini, es establecer un corte, y yo queriendo ganarle de mano, haciendo ese clic con mis manos, esa acción, ese gesto, queriendo construir un relato de mi abuelo, su último relato con vida (y por tanto un relato fallido), ya que luego, a partir de su muerte, podría ordenar y encadenar su identidad, otorgarle un nuevo sentido, y escribir, por ejemplo, este texto.

4 En este sentido podemos valorar el título que lleva la lucha por los Derechos Humanos pos dictadura militar en nuestro país, ya que conjuga tres términos igual de necesarios "Memoria, Verdad y Justicia". Podríamos pensar entonces el valor de crear imágenes para la justicia, "imágenes justas".

Referencias:

· BARTHES, Roland (2006), *La cámara lúcida, Notas sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

· BENJAMIN, Walter (2011). *Tesis sobre Filosofía de la Historia*. Buenos Aires: Agebe.

· DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a Todo*. *Memoria Visual del Holocausto.* Barcelona: Paidós.

· EHMANN, Antje (2013). Catálogo de la Exposición de Harum Farocki. Buenos Aires: Fundación PROA.

En: http://www.proa.org/esp/exhibition-harun-farocki-obras-1.php

· FAROCKI, Harum (2013). *Desconfiar de las Imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

· GARCÍA, Luís Ignacio (2010). *Alegoría y Montaje. El Trabajo del Fragmento de Walter Benjamin*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

En: http://www.constelaciones-rtc.net/02/02_07.pdf

· HUYSSEN, Andreas (2002). *En Busca del Futuro Perdido*. *Cultura y Memoria en Tiempos de Globalización*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

· PASOLINI, Pier Paolo (1969). "Discurso sobre el Plano Secuencia, o el Cine como Semiología de la Realidad". En: *Ideología y Lenguaje Cinematográfico*. Madrid: Alberto Corazón Editor.

· QUIETO, Lucila (2011). *Arqueología de la Ausencia*. Buenos Aires: Casa Nova Editores.

· HERNÁNDEZ, Helen (2011). "Retener la Memoria. Entrevista con la Fotógrafa argentina Lucila Quieto". En: *La Jiribilla*, número X.

En: http://www.lajiribilla.cu/2011/n549_11/549_19.html

· SONTAG, Susan (2006). *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

_____· (2003). *Ante el Dolor de los Demás*. Buenos Aires: Alfaguara.

· YERUSHALMI, Yosef Hayan (1989). *Reflexiones sobre el Olvido*.

En: www.cholonautas.edu.pe

Arte y Tecnologías de Reproducción de Imágenes para Disputar el Orden de la Dictadura en Chile

Alejandro de la Fuente (Chile)

Contacto: a.delafuente89@gmail.com

RESUMEN: en Chile, a mediados de los setenta, algunos artistas se apropiaron de las nuevas tecnologías destinadas al incentivo del *marketing* y la publicidad, utilizándolas como parte de sus experimentaciones. Estos creadores pusieron en circulación una serie de imágenes que, por su carácter de denuncia, friccionaron las políticas culturales de la dictadura militar, bajo la que se encontraba el país, impugnando de esta manera el relato oficial. En las siguientes líneas vamos a revisar casos de reproducción de imágenes provenientes de la gráfica, como el *Archivo de Reflexión Pública,* desarrollado por el Taller de Artes Visuales, y las *Acciones de Apoyo,* que realizaron otros artistas miembros del mismo taller. A través de la ampliación y reproducción de fotografías y documentos, estas obras arrojaban luz sobre los negados e invisibilizados atropellos a los derechos humanos. Por otro lado, desde el terreno audiovisual, veremos la producción de equipos independientes que documentaron, en cinta de video, imágenes de la coyuntura del país. Fueron colectivos como el Grupo Proceso, quienes registraron la violencia de la policía, los estados de pobreza y el malestar de los sectores sociales más afectados en tiempos de dictadura.

PALABRAS CLAVES: nuevas tecnologías, reproducción técnica, fotografía, fotocopia y video

ABSTRACT: in Chile, in the mid-1970s, some artists appropriated new technologies designed to stimulate marketing and advertising, using them as part of their visual experiments. These creators put into circulation a series of images that, because of their character of denunciation,

rubbed the cultural policies of the military dictatorship, under which the country was, to challenge the official account. In the following text, we will review cases of reproduction of images from the graphics, such as the *Public Reflection Archive*, developed by the Visual Arts Workshop, and the *Support Actions*, which were carried out by other artists members of the same workshop. Through the enlargement and reproduction of photographs and documents, these artistic works shed light on the denied and invisible violations of human rights. On the other hand, from the audiovisual field, we will see the production of independent teams that documented, in video tape, images of the current situation of the country. They were groups such as Grupo Proceso, who recorded police violence, states of poverty and the discomfort of the social sectors most affected in times of dictatorship.

KEYWORDS: new technologies, technical reproduction, photography, photocopy and video

Arte y Tecnologías de Reproducción de Imágenes para Disputar el Orden de la Dictadura en Chile

Alejandro de la Fuente

Introducción

El siguiente ensayo presenta los resultados de dos investigaciones que se desarrollaron en paralelo, pero que encuentran una articulación común en el uso de la tecnología. La primera fue en torno a un grupo de artistas del Taller de Artes Visuales, quienes trabajaron de manera colectiva a comienzos de los ochenta. Se trataba de Hernán Parada, Patricia Saavedra, Luz

Donoso, Víctor Hugo Codocedo y Elías Adasme, quienes pertenecen a distintas generaciones con el mismo interés por el grabado[5]. La segunda investigación fue en torno a un colectivo de videastas llamado Grupo Proceso, fundado por Hermann Mondaca y Ximena Arrieta a comienzos de los ochenta, quienes tenían el propósito inicial de hacer un noticiero "alternativo"[6]. Ambas investigaciones coinciden en una característica: el uso de la tecnología de la época para generar una resonancia en la esfera pública. Por una parte, la conjunción de aparatos que reproducían imágenes de manera técnica con intervenciones urbanas para exhibirlas, como en el caso de las *Acciones de Apoyo* de los miembros del Taller de Artes Visuales; y, por otro lado, el uso del aparato portátil para registrar escenas de la vida cotidiana en el Santiago de los ochenta, sumada a una red de distribución de dichas imágenes.

Además, la revisión de estos casos tiene otra arista, más ideológica, en relación con el uso de las tecnologías que ingresaron al país producto del giro radical en su modelo económico. Por medio de la apropiación de los medios de producción introducidos por el neoliberalismo –incorporando estratégicamente las ventajas de la apertura económica que incentivó el desarrollo del *marketing*–, estos colectivos utilizaron aquella tecnología para masificar y reproducir sus imágenes. Este uso estratégico contribuía a destruir el hermetismo de la esfera pública en dictadura. A través de estas herramientas comunicativas querían contrarrestar los efectos destructivos del sistema político imperante.

En la primera parte expondremos el terreno conceptual sobre el cual situamos este ensayo, principalmente preguntándonos acerca de las imágenes que produce la tecnología y sus efectos en el receptor. Para avanzar en los casos que presentaremos, antes expondremos el contexto político-social y las contradicciones del liberalismo económico, y luego seguiremos con la producción de estos creadores[7]. Comenzaremos con los experimentos que se desarrollaron desde la gráfica y seguiremos con la vertiente audiovisual. Vamos a mostrar de qué manera

5 Revisar la investigación realizada en co-autoría con Diego Maureira: "Arte y acción política: Intervenciones urbanas en los períodos de dictadura y democracia en Chile". En: *Ensayos de Artes Visuales.* Editorial LOM, Santiago, 2016.

6 Revisar la investigación realizada en co-autoría con Claudio Guerrero: "El Grupo Proceso en los primeros años de la transición 1982-1993". Documento online: http://www.ccplm.cl/sitio/grupo-proceso/ visto en septiembre de 2017.

7 Circunscribimos a estos personajes bajo la noción de "creadores" porque se trata tanto de artistas como de productores audiovisuales, periodistas, fotógrafos y otros orígenes disciplinares.

estos grupos se apropiaron de tecnologías que estaban siendo introducidas a la cultura local con la finalidad de masificar y socializar sus mensajes.

Preámbulo

En términos generales, las tecnologías de la imagen se entienden como los aparatos tecnológicos diseñados para producir y reproducir imágenes. Es decir, las cámaras fotográficas y de video, y las máquinas gráficas y fotocopiadoras. Actualmente podemos incluir en estas tecnologías al teléfono móvil y a los dispositivos de impresora y escáner. Básicamente son tecnologías desarrolladas tanto para crear imágenes de manera técnica como para reproducirlas. Esta característica, en el momento de su emergencia en la historia, produjo una revolución en las formas de producción de las imágenes, un cambio paradigmático en el estatuto de la representación y una nueva relación entre la producción manual y mecánica en las artes.

Entre estas tecnologías, la fotografía ha sido la más discutida en la literatura de los estudios de las artes visuales y la estética. Revisar la genealogía de estos debates no cabe al propósito del presente texto, no obstante, vamos a referir dos autores que nos arrojan ciertas pistas para entender la especificidad de estas imágenes y de las tecnologías como medio. Además, es relevante la manera en que los autores que veremos refieren a la recepción social de estas imágenes más allá del campo artístico. Uno de ellos fue el filósofo Walter Benjamin, quien en su *La Obra de Arte en la Época de su Reproducción Técnica* nos introduce la "destrucción del aura" (2003: 46). Noción que apunta al efecto que tiene la reproducción técnica sobre la obra de arte tradicional (única y orgánica), que al multiplicar y traspasar su imagen (pictórica, escultórica o arquitectónica) al medio fotográfico (producido técnicamente) borra sus características formales y destruye la tradición histórica de dicha imagen. La destrucción del aura en Benjamin no apunta, necesariamente, a provocar una revolución al interior del campo artístico, a atacar sus paradigmas o a los cánones clásicos de la estética (la vanguardia histórica y la "neovanguardia" cumplirán esta labor al interior del sistema del arte), más bien

refiere a la reproducción como forma de socialización y acceso por parte de las masas a los productos artísticos y, más importante aún, acceso a la producción misma de arte.

Otro camino en este análisis de la fotografía y su tecnología ocupa la noción del "interfuit" que nos entrega Roland Barthes (2009: 121):

> Lo que veo [en la fotografía] se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (operator o spectator); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya.

Refiriendo aquí a un asunto que acompaña la imagen fotográfica desde sus inicios, la relación con el pasado.

En su estudio sobre la imagen fotográfica, *La Cámara Lúcida,* este semiólogo nos habla de la doble condición temporal del "referente fotográfico" (2009: 120), ya que para este autor tanto el presente como el pasado se combinan en la imagen producida por la cámara fotográfica, a diferencia de otros sistemas de representación, como la pintura, que produce imitaciones ("quimeras") de la realidad. Indagando más profundamente, Barthes utiliza el concepto de "punctum" (2009: 76) para describir un efecto en el espectador que distinguiría las imágenes fotográficas y, por lo tanto, le entregaría un estatuto particular y único frente al universo de imágenes que invaden el cotidiano. En otras palabras, desde la teoría psicoanalítica, Barthes describe el "punctum" como un detalle de la imagen, un "objeto parcial" que, en el fondo, son los fantasmas que rodean la relación entre imagen, realidad y memoria. En este sentido, más avanzado el siglo, las imágenes producidas tecnológicamente como la fotografía, más allá de entregar mayor acceso a través de la reproducción, también consistían en una particular forma de recepción de dicha imagen. Por lo tanto, este concepto ambiguo del "punctum" barthesiano, nos habla de aquellas imágenes fotográficas que, dentro del universo de imágenes, nos interpelan y activan nuestra memoria.

Benjamin analizaba la especificidad fotográfica en un contexto de ascenso de la industrialización, mientras que en el contexto de Barthes ésta ya ha alcanzado amplios terrenos

y ha consolidado sus productos en imágenes que desbordan los escaparates comerciales para invadir la señalética y los espacios públicos. Este es un asunto muy importante a la hora de hablar sobre las imágenes producidas tecnológicamente y los paradigmas que van cimentando a medida que se consolida el uso de éstas por la acelerada industrialización y post-industrialización. En los términos de Collingwood-Selby (2009:31):

> La industrialización de la fotografía y la exaltación de su carácter mimético coinciden con la industrialización del mundo entorno, esto es, con un mundo que comienza a concebirse y a configurarse como reproducción mimética y serial de sí mismo, como el espectáculo masivamente producido y reproducido de su autoafirmación y autocelebración.

De esta manera, tanto Benjamin como Barthes, nos entregan una idea general del desarrollo de estas tecnologías durante el siglo XX y sus tensas relaciones con los sistemas de producción de imágenes no-tecnológicos.

Por su parte, el uso social de las imágenes fotográficas y, más adelante, de las imágenes en movimiento del video, conservaron un estatuto referencial muy fuerte (la fotografía remite a una realidad que ha sucedido entre el objetivo y la cámara) y, por lo tanto, su uso masivo lo consolidó como paradigma de la imagen real, como representación privilegiada de un instante de la percepción colectiva de la realidad. En ese sentido, las imágenes tecnológicamente producidas cumplen una función "indicial" (Osborne; Green y Lowry, 2007). El filósofo inglés Peter Osborne, quien estudia de cerca el arte conceptual, nos propone una definición sobre esta cuestión (2007: 69):

> [...] la idea de lo fotográfico postula una cierta unidad histórico-cultural para una determinada serie de tecnologías de la producción de imágenes. Agrupa varios tipos de imágenes indiciales generadas tecnológicamente... Esta unidad deriva de las conexiones al nivel de la forma material de las tecnologías (una huella de luz sobre diferentes tipos de superficies fotosensibles) con las funciones y usos socio-culturales predominantes (como representaciones epistemológicamente privilegiadas de lo real).

Ahora bien, ¿por qué estas imágenes "indiciales" sirvieron como mecanismos de denunciaen el contexto local? Para esto debemos entender que el referente en la imagen fotográfica convoca en el espectador una versión verosímil de su realidad, produciendo una identificación fantasmagórica ("punctum"). En el contexto del espacio público bajo dictadura en Chile, que revisaremos a continuación, las imágenes que produjeron tecnológicamente ciertos creadores, se distribuían entre la población para transgredir el orden de lo visible y lo decible, circulando por distintos espacios para hacer explícitas las medidas de represión y violencia que sostuvo la dictadura militar sobre la población.

Contexto

A partir de 1975 se hicieron reformas radicales al modelo económico chileno, ajustes que permitieron la expansión y, posterior, hegemonía del neoliberalismo. Prontamente los aparatos tecnológicos que capturan imágenes, como la fotografía y el video, se hicieron accesibles a nuevos usuarios; se abrían las puertas para la práctica fotográfica y audiovisual *amateur*[8]. A partir de 1975 los televisores en los distintos hogares se fueron incorporando paulatinamente renovando para usar el color[9]. La videocassette[10] o las máquinas offset y xerográficas (Cristi y Manzi, 2016: 178), también vieron expandir sus mercados en un país que abría su economía al capital global. Las innovaciones y transferencias tecnológicas se sucedieron intensamente por el dinamismo del mercado, el fácil acceso al crédito y la masificación de productos importados de bajo costo.

Esta modernización social de las tecnologías de la imagen se ajustaba al control sobre

8 La compañía Sony inauguró una línea de aparatos portátiles con el primer modelo en blanco y negro de 1965 (modelo CV-2000) que utilizaba cintas de ½ pulgada, y, luego, a color en 1970 (modelo DXC-1610).

9 Según Liñeros hubo un aumento explosivo de televisores de 700 mil en 1975 a 1,75 millones el año 1985. Liñeros cita el documento *Video en América Latina: actor innovador del espacio audiovisual* de Hermán Dinamarca, producido por Arte Cien y Canelo de Nos en 1991.

10 La compañía Sony introducía el reproductor Betamax (modelo VP-1100) en 1971, que utilizaba cintas de ¾ pulgada más conocidas como *u-matic*. Y en 1975 presenta la primera Betamax de cintas de ½ (SL-6300).

sus formas de circulación en dictadura. El sociólogo José Joaquín Brunner, desde sus estudios en FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales), enumera algunos de los ejes característicos de la dominación cultural que llevó a cabo la dictadura. Primero (1987: 2):

> La supresión de la política como espacio de organización y representación de intereses colectivos agrupados en torno a ideologías y partidos; [y luego], la consiguiente desarticulación de la esfera pública de la sociedad, la cual pasó en adelante a ser administrada por el Estado que controla sus entradas y salidas.

Estas condiciones generaron una esfera pública limitada a las políticas autoritarias que definían sus órdenes de visibilidad, la distribución en el espacio y el régimen de lo enunciable. De acuerdo a Brunner, en este período se asistió a un cambio en la organización del mercado simbólico (la industria cultural y los medios de comunicación, especialmente la televisión en el contexto chileno) que se desplazó de un mercado local y centralizado, a uno internacional y en todo el territorio (Brunner y Catalán, 1985: 68). Finalmente, advierte que este régimen cultural de mercado (Brunner y Catalán, 1985: 427)

> altera la distribución de los recursos comunicativos en la sociedad y permite que la definición pública de representaciones, de problemas y de propuestas para su superación pueda ser monopolizada por el régimen y los sectores que se manifiestan a través de él.
>
> La esfera pública de la sociedad deja de ser representativa, pudiéndose ahora orientar administrativamente la producción de sentidos.

Siguiendo estas características del contexto dictatorial en Chile, las imágenes "indiciales" producidas por estas tecnologías tienen el potencial de reflejar las condiciones de su realidad, por lo tanto, representaban un peligro para el orden que se buscaba imponer desde el relato

oficial. Durante esos años la televisión se consolida como fuente de entretenimiento e información privilegiada de la sociedad (Santa Cruz, 2012), como la caja de resonancia donde proliferaban los modelos culturales e identitarios del régimen autoritario, en ese sentido, tal como lo propone Nadinne Canto (2015: 56):

> La eficacia del medio audiovisual para registrar las transformaciones desencadenadas por el terrorismo de Estado justifican la fuerte censura impuesta por el régimen dictatorial que controló de manera sistemática los medios de comunicación, especialmente la televisión, donde el poder ensaya estereotipadas representaciones de la comunidad.

Además, la publicidad, en esos años, comenzó a invadir el imaginario cotidiano de los chilenos con bombardeos televisivos de infomerciales y grandes afiches publicitarios distribuidos por la ciudad. Germán Liñeros señala que para fines de la década del setenta la actividad publicitaria fue en aumento y que la inversión subió de 7,1 millones de dólares en 1975 a 221 millones en 1981 (2010: 16)[11]. De acuerdo a Eduardo Santa Cruz (2012: 119):

> Se desarrolló así en el régimen militar un sistema televisivo mixto en el que convivieron, no tan paradójicamente, un rígido control ideológico junto con el crecimiento permanente de un mercado publicitario que operaba como eje articulador del propio sistema.

En síntesis, en un contexto en el cual se introducían herramientas para incentivar la publicidad y el *marketing*, los creadores que mencionaremos advirtieron en esa fuga la potencia para desestabilizar el discurso invisibilizador y naturalizante de la dictadura. Debido a que las imágenes tecnológicamente producidas destruyen el aura y, conjugando el espacio social con la memoria colectiva, activan el punctum, provocan una contradicción entre lo que se transmite

11 Liñeros cita, en esta oportunidad, el documento *Video en América Latina: actor innovador del espacio audiovisual* de Hermán Dinamarca, producido por Arte Cien y Canelo de Nos en 1991.

como realidad y lo que se muestra en la imagen tecnológicamente producida.

Deriva artística

La historia del desarrollo tecnológico tiene un correlato experimental en las artes visuales chilenas. El ejemplo aquí es Eugenio Dittborn, quien utilizó el campo de la publicidad con una mirada positiva, desde las posibilidades técnicas que entregaba el sistema gráfico y, posteriormente, el audiovisual. A partir de 1977[12], este artista comenzó un proceso de impresión sobre diferentes materialidades, texturas y gramajes; con montajes y composiciones editoriales cuyo trabajo era realmente manual, pero gracias al offset se podía reproducir en múltiples copias. En estos experimentos el artista se afilió al filósofo Ronald Kay, con el que sostuvieron las más relevantes discusiones acerca de la tecnología de la imagen en las artes visuales chilenas (ver *Final de Pista* publicado en 1977 y *Del Espacio de Acá* publicado en 1980). También, trabajaron con la artista visual Catalina Parra, quien diseñó la mítica revista *Manuscritos* publicada en 1975. Juntos produjeron varias publicaciones impresas en los talleres del Departamento de Estudios Humanísticos[13], que dieron pie a un proceso experimental en la gráfica de las artes visuales chilenas, pero también en la composición editorial, el diseño e incluso la publicidad.

Estos hitos iniciaron discusiones largas en el campo. Justo Pastor Mellado refiere a estos asuntos en la entrevista realizada por Federico Galendeen *Filtraciones I* (2007), cuando le indica que "Dittborn viene del aparato publicitario, y lo que la publicidad les había permitido era acceder de un modo económico a los sistemas de impresión. ¿Cuál es la importancia de

12 No obstante, cabe señalar que hubo gestos artísticos previos al golpe de Estado que reaccionaron al imaginario de la publicidad y produjeron sus obras con la intención de invertir su uso. Como Francisco Brugnoli, fundador y director del Taller de Artes Visuales, recogía desechos plásticos producidos por la expansión industrial y los transformaba en esculturas o en gestos pictóricos con salidas objetuales del marco (muy similares a los icónicos trabajos *The Street* y *The Store* que presentó el artista Claes Oldenburg a comienzos de los sesenta en Nueva York). Esta visión negativa hacia el lenguaje de la publicidad tiene sus raíces en el discurso anti-imperialista, intenso durante la guerra fría en la década del sesenta.

13 La mayoría de estas publicaciones datan de 1977, como: *Los imbunches,* catálogo de la exposición de Catalina Parra; *Final de Pista,* catálogo de la exposición de Eugenio Dittborn y *El huevo enviroment de Wolf Vostell,* catálogo de la exposicón de Vostell gestionada por Ronald Kay. Todas estas exposiciones fueron exhibidas en Galería Época dirigida por Lily Lanz.

Zegers o de Fonseca? ¡Nada más que ésa!" (2007: 133). Mellado refiere a dos importantes agencias publicitarias de los años setenta en Chile, que contaban con artistas visuales en sus respectivos equipos de trabajo. Estos pudieron desarrollar y continuar sus indagaciones plásticas, al tiempo que sobrevivían realizando encargos publicitarios. En síntesis, el panorama de las artes visuales chilenas fue acomodándose progresivamente al uso de estos aparatos tecnológicos para producir sus imágenes. Así lo expone Justo Mellado: "los 80's pondrían el énfasis en otro forzamiento: el de adecuar los procesos artísticos al desarrollo de las fuerzas de producción" (1995: 104).

A comienzos de 1981, Dittborn deja una gran mancha en el paisaje y registra el procedimiento en cinta de video. La acción titulada *Cambio de Aceite, un Trabajo de Pintura* fue un derrame de 350 litros de lubricante quemado sobre el suelo del desierto de Tarapacá. El registro de este ejercicio fue editado en el video *Historia de la Física* (1981), obra que cuenta con numerosas ediciones posteriores. El video fue un desplazamiento que lo llevó a interesarse por el montaje, y este tipo de procedimientos podía ser capturado en la cinta de video. De esta manera, de las impresiones gráficas Dittborn pasaba a la cinta magnética del video, experimentando con las posibilidades que se abrían.

En síntesis, presentamos aquí a Dittborn como uno de los artistas más rigurosos en experimentar, desde el campo formal del arte, con las tecnologías de la imagen. De acuerdo a Federico Galende, en los años de la dictadura se produjo un cambio en la forma de entender la política del arte en Chile (2009: 17):

> 'Arte' y 'política' se anudan en este punto fundamental, que ilustra bastante bien las expectativas depositadas por Benjamin en el advenimiento de un mundo pos-aurático, despojado de todo valor de 'autenticidad', 'originalidad' o 'creatividad', pero también del engañoso valor 'sagrado' de una vida vivida a cualquier precio.

En ese sentido, Galende refiere a este artista como uno de los impulsores del despojo del aura

en el trabajo artístico, "es la política de Benjamin, la misma con la que quiebra Dittborn la impronta moralizante del trabajo pictórico progresista" (2009: 24).

Cabe señalar que la referencia a Dittborn en este ensayo tiene relación a los procesos productivos del arte, más allá de la "indicialidad" de las imágenes tecnológicamente producidas. Sin embargo, para Galende este cambio de procedimientos fue el que aportó en la plástica chilena a dar un giro en la relación con estas tecnologías: "el tránsito va de un izquierdismo artístico que entiende la transferencia visual en términos de una 'estética realista' a otro que lo entiende en términos de montaje" (2014: 231). En ese sentido queremos ubicar a Eugenio Dittborn en un espacio intermedio entre la consciencia sobre los medios de producción (con sus características alienantes para cierta izquierda) y el uso estratégico de éstos para resignificar los imaginarios culturales. Galende sugiere que "el desmantelamiento de la pintura realista figurativa por parte del golpe abre las arcas del arte reproductivo a una indagación acuciosa sobre la vida" (2014: 137).

Gráfica y Fotografía

En abril 1978, el año internacional de los derechos humanos, la iglesia organizó una Exposición Internacional de Plástica sobre los Derechos del Hombre que incluyó grabados, afiches, pinturas y dibujos. Esta se realizó en el museo de la iglesia San Francisco en la Alameda, que paradójicamente se ubica a pasos del centro de tortura Londres 38. En esta exposición participaron cerca de 300 artistas, quienes expresaban su apoyo a los organismos de defensa de los derechos humanos violentados por la dictadura.

El Taller de Artes Visuales (en adelante TAV), taller de gráfica y grabado que inició sus actividades en 1974 y que fue dirigido por artistas exonerados de la Universidad de Chile, presentó una instalación que invitaba a los receptores a colaborar. Apoyando a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (en adelante AFDD), el TAV instaló un kardex de oficina titulado *Archivo de Reflexión Pública*[14] (Baeza, F. Y Parra, J. 2012: 33) que invitaba

14 De acuerdo a Felipe Baeza y José Parra, esta obra "contó con la participación de los artistas exiliados del país para esa fecha José Balmes y Guillermo Núñez". (2012, p. 33).

a levantar y revisar los documentos e incluso a aportar con nueva documentación. Hernán Parada, artista miembro del TAV que participó de esta obra colectiva, anota en un artículo publicado cerca de ocho años después, que se trataba de un "banco de datos organizados desde el arte" (1986: 13), que ilustraba las condiciones de desaparición y violencia en el país. Mediante una "ambientación" el kardex dialogaba con afiches, panfletos y textos reproducidos en los muros de la galería San Francisco, a su vez, se encontraba rodeado de objetos o cultura material sobre el mismo asunto. Elías Adasme, quien también participó en la obra, comenta que ésta fue

> una muestra que invitaba al público a indagar en documentos los asesinatos, torturas y desapariciones de la dictadura, reunidos en varios archivos de metal y donde participaban también artistas nacionales ajenos al Taller y algunos exiliados. Allí puedo dar fe que prácticamente todos los miembros del TAV participaron del proyecto[15].

En el contexto de esta exposición, se integró la fotocopia, como uno de los nuevos lenguajes para experimentar en las artes gráficas. De acuerdo a las autoras Nicole Cristi y Javiera Manzi, en su publicación *Resistencia Gráfica* (2016: 178)*:*

> La masificación de nuevas máquinas de fotocopiado, que permitían al mismo tiempo ampliar y reducir el tamaño de los originales, facilitó el desarrollo de imágenes en alto contraste en que se eliminaban los grises y se obtenían negros intensos. Esto las convirtió en excelentes auxiliares para la generación de matricería de medios de reproducción, como las plantillas.

El TAV contaba en sus recintos con tecnologías como ampliadoras fotográficas y máquinas

15 Entrevista realizada por Alejandro de la Fuente y Diego Maureira en marzo de 2016 en Santiago.

tradicionales de grabado y serigrafía. Los artistas que colaboraron con el *Archivo*, utilizaron estas tecnologías para producir el material que entregarían al Kardex. Esta obra marcó la ruta inmediata de los siguientes trabajos de artistas como Luz Donoso, Patricia Saavedra, Elías Adasme y Hernán Parada, quienes utilizaron estas tecnologías y la reproducción masiva, como línea de trabajo sistemática[16]. Este grupo de artistas en particular, se concentró en la imagen fotográfica de personas desaparecidas. Los retratos de las víctimas eran entregados por los propios familiares al TAV, desenterrados de sus archivos personales, para hacer uso de las tecnologías de ampliación.

En 1980 Luz Donoso expuso su obra *Huincha sin Fin*, en la que imprimía sobre rollos de papel de imprenta algunos archivos fotográficos de los miembros de la AFDD, así como los propios registros de la artista, panfletos y notas de prensa (Varas, 2011). La *Huincha sin Fin* funcionaba como un aparato de divulgación, de fácil exposición y con materiales precarios, cuyo objetivo era la activación de archivos relacionados con los conflictos desatados por la dictadura militar. La obra contaba con diferentes versiones: retratos de desaparecidos, panfletos, pancartas y afiches contra la dictadura, fotografías de las movilizaciones, marchas y protestas callejeras. El título de la obra alude a un proceso inacabado, siempre por actualizarse, enfatizando el carácter procesual de la misma, ya que iba incorporando nuevo material de acuerdo a los acontecimientos del país.

En la misma línea, entre 1980 y 1981 Hernán Parada realizó una serie de "fotografías performativas" (Green y Lowry, 2007)[17] en varios puntos emblemáticos del espacio público, levantando como pancarta la fotocopia ampliada del retrato de su hermano desaparecido. El ejercicio consistía en sostener el retrato en lugares de carga simbólica y política como el "altar

16 El ingreso de las tecnologías xerográficas (máquinas de fotocopiado popularmente conocidas como Xerox) a las oficinas de Santiago fue paulatinamente aumentando a partir de comienzos de la década del setenta, cuando la compañía Dimacofi producía las primeras máquinas en el país desde 1966. El ingreso de la fotocopia a los espacios exhibitivos del arte, si bien no ha sido investigado rigurosa y profundamente, ya tiene antecedentes en la III Bienal de Grabado de 1968 realizada en el Museo de Arte Contemporáneo bajo la dirección de Federico Assler. El artista canadiense Ian Baxter presentó una fotocopia titulada *Bagged Noodles* junto a otras obras con técnicas experimentales como *Still life Carrot & Potatoe* realizada en uvex moldeado al vacío, lo que generaba una salida del marco. Ver catálogo *III Bienal de grabado.*

17 David Green y Joanna Lowry indican que: "el mismo acto de fotografiar, una especie de gesto performativo que apunta a un suceso que acaece en el mundo, como una forma de designación que arrastra la realidad del terreno de la imagen, es a su vez

de la Patria", la Plaza Baquedano, al costado de la Biblioteca Nacional, entre otros. Parada posaba con la reproducción ampliada en sus manos, mientras otro artista, como Adasme o Codocedo, tomaba las fotografías del proceso. En relación a este ejercicio que combina cuerpo y acción con imágenes tecnológicamente producidas, el historiador del arte David Green y la investigadora de fotografía Joanna Lowry identifican una característica del acto fotográfico y de la fotografía como producto que define esta relación (2007: 57):

> [...] dos formas de indicialidad que coexisten en la misma imagen [fotográfica]: la primera es la que se presenta como "denotación pura", la huella de la escena de un acontecimiento; la segunda es la del gesto, un indicador que declara que este hecho se está produciendo.

Las *Acciones de apoyo*, realizadas entre los años 1981 y 1982, fueron una serie de obras-proceso que contemplaron el uso de los medios técnicos de la imagen para reproducir en un formato portátil y de simple exposición. Los artistas copiaban los retratos de los detenidos desaparecidos en papel, ampliaban y seleccionaban según las especificaciones de los familiares. A su vez, hicieron traspasos a cintas de video, como el utilizado en la intervención de una tienda comercial en el Paseo Ahumada, donde reprodujeron la imagen fotográfica del rostro de una mujer detenida desaparecida. Esta permaneció algunos minutos en la pantalla de los televisores, en la vitrina de la tienda ubicada en la vía neurálgica más transitada del centro de Santiago, interviniendo la cotidianeidad de los peatones con la imagen de una persona desaparecida. Otro gesto de *Acciones de apoyo* fue el pegoteo de estas fotocopia-retratos por distintos muros de la periferia de Santiago. Y, por último, intervinieron una asamblea de la AFDD donde instalaron un monitor de televisión junto al podio, que reproducía la misma imagen utilizada en la acción de la vitrina comercial. Una descripción de las directrices de esta intervención múltiple se publicó en el único número de la revista *Ruptura* (1982), editada por el CADA (1982:4):

una forma de indicialidad" (2007, 57).

> Los medios de comunicación en acciones de apoyo son el nexo necesario para materializar una acción. Si bien son indispensables para realizar-registrar-mostrar y/o difundir alguna acción o algún material teórico no son en sí mismos la obra (aunque la influencia de estos existe) sino elementos/herramientas al servicio de la obra.

Estas obras reflejan el uso de las tecnologías de la imagen para impactar en un plano comunicacional con la misma fuerza que los aparatos de la publicidad, y para movilizar, de esta manera, la denuncia de los atropellos a los derechos humanos en la esfera pública. La circulación de estas obras arrastraba la inserción de los retratos de los detenidos desaparecidos en medio del espesor de la realidad. Estas imágenes le entregaron un estatuto de verdad a la existencia de esos sujetos negados por el relato oficial de la dictadura. El paradigma fotográfico y sus reglas de representación validaban la demanda de justicia, los desaparecidos existieron y sus retratos estaban ahí para demostrarlo.

Video y Televisión

Como afirma Germán Liñeros en su *Apuntes para una Historia del Video en Chile* (2010), la publicidad funcionó como umbral para el desarrollo del medio audiovisual durante la dictadura. Una figura paradigmática fue la productora de publicidad Filmocentro que "se convertiría paulatinamente en el lugar de confluencia de muchos realizadores que comenzaban silenciosamente a producir material audiovisual de denuncia contra los atropellos que cometía la dictadura" (2010: 16). Había un diálogo importante entre diferentes productoras y algunos realizadores independientes que ofrecían sus servicios. Carlos Flores del Pino es un ejemplo de esta dinámica, quien mantuvo un trabajo relevante como publicista y en la arena del video-arte y/o documental cuenta con importantes reconocimientos también.

En ese marco, la televisión acumuló las mayores inversiones de capital. De acuerdo a Brunner (Brunner y Catalán, 1985: 59):

> Si en 1970 existían 53 receptores por cada mil habitantes, en 1980 hay 205; prácticamente cada hogar posee un televisor. El mercado cultural ha sido reintegrado nacionalmente bajo la égida de la televisión. Simultáneamente, la televisión -concebida en sus inicios como un servicio público bajo tuición del Estado y universidades- se orienta ahora hacia el circuito comercial, bajo la creciente pasional del financiamiento publicitario. La inversión publicitaria aumenta en Chile, entre 1971 y 1981, de 7.1 a 221.7 millones de dólares.

Desde la publicidad, entonces, se marcaron las pautas para la producción televisiva. Sin embargo, algunos videastas resistieron la tensión entre el uso del video como medio de información y como medio de publicidad. Ejemplo de estas resistencias son la productora audiovisual Teleanálisis, que realizaba reportajes sobre la coyuntura nacional[18]; y el Grupo Proceso, que siguió un camino testimonial creando micro documentales. En ambos casos el modelo para realizar sus ediciones tiene una marcada forma televisiva. Y si bien ambos equipos registraron eventos similares (como conciertos de exiliados en Mendoza, marchas, concentraciones y protestas, el estado de miseria del sector poblacional, las organizaciones no gubernamentales, entre muchos otros), el Grupo Proceso, a diferencia del corte periodístico "neutral" de Teleanálisis, privilegió la construcción del relato desde la voz de sus protagonistas. La diferencia de sus tecnologías marcó otra característica que distingue a ambas productoras, ya que la introducción de los aparatos audiovisuales, a pesar de ir en aumento, fue paulatina y su financiamiento era excesivo para la mayoría. Por lo tanto, en las propias imágenes podemos notar las diferencias entre una producción precaria y otra más profesional.

Teleanálisis fue una productora surgida en 1984, al alero de la revista de oposición a la dictadura Análisis. La experiencia de sus miembros en el campo periodístico marca el tono reporteril de los más de 200 videos editados en un formato de clips breves sobre temas particulares. En el caso de esta productora, el uso de la tecnología apta para el reportaje gráfico y documental, aportó en el tratamiento de las imágenes y en el montaje de sus ediciones. Siguiendo un modelo informativo, este grupo de periodistas, entre los que contamos a Juan

18 Para una mayor revisión de este caso ver: Canto, Novoa. "La condición performática de la política: El caso Teleanálisis Chile, 1984/89)". En: Chávez, Miguel (director) *Comunicación y ciudad.* Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación de la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Pablo Cárdenas, Fernando Paulsen y Augusto Góngora, junto al camarógrafo Drangomir Yankovic y otros, rasgaron el velo de la censura programática que la dictadura aplicó a sus medios. Esto lo consiguieron al registrar y difundir de manera informal una serie de hechos que ocurrieron en el país entre 1984 y 1989.

El Grupo Proceso, por su parte, fundado en 1982 por Hermann Mondaca y Ximena Arrieta, y donde posteriormente participó Andrés Vargas, Pablo Tupper, Marco Jiménez y Fabiola Severín, entre muchos otros, no contaba con el mismo nivel de profesionalismo. Sus inicios están marcados por la precariedad técnica y tecnológica. Mondaca había estudiado trabajo social y provenía de experiencias políticas de base, además de haber pertenecido al MAPU, y Arrieta se había formado en publicidad y comunicación audiovisual. En un primer acercamiento, el Grupo Proceso se enfocó en registrar, documentar y producir imágenes de la realidad y la vida cotidiana durante esos años. Su debut fue registrar la manifestación del Día de la Dignidad Nacional de julio de 1982, convocada por la Confederación de trabajadores del cobre.

Como ya dijimos, debido a las reformas neoliberales del modelo económico, el mercado local sufría importantes modificaciones como, por ejemplo, mayor facilidad al acceso de nueva tecnología (reproductores de video, cámaras portátiles, equipos de edición) gracias al aumento los créditos bancarios y al ingreso de productos importados de bajo costo. En ese escenario, el Grupo Proceso se apropiaba de la entrada de estos productos al país, cuyo impulso era el incentivo del mercado casero de estos aparatos, para utilizarlos como armas de contrainformación. “Fue así que surgió la idea de convertir lo que estaba dirigido a ser un factor más en la privatización de la experiencia (“grabe y vea sus propios contenidos en casa”) en una experiencia de comunicación alternativa” (de la Fuente y Guerrero, 2017). Ciertamente la comunicación fue el terreno principal en el cual participaba este colectivo, por esta razón nace el *Noticiario alternativo* dedicado a difundir las imágenes de la contingencia nacional que no aparecían en televisión o que eran manipuladas para seguir los lineamientos de la dictadura: criminalización del movimiento social y la protesta, enaltecimiento y culto al líder, justificación de las medidas de represión y control. Los noticiarios fueron registrados y

editados con equipos prestados y en condiciones completamente precarias[19].

El Grupo Proceso acumuló bastante material durante esos años y registraron los testimonios de varios miembros de las organizaciones gremiales, políticas y de denuncia de atropellos a los derechos humanos distribuidos a los largo del país. A su vez, registraron las voces de transeúntes encuestados sobre diferentes asuntos del acontecer nacional recogiendo un sondeo de las opiniones vertidas. En síntesis, los videos de Grupo Proceso contienen la expresión de una multiplicidad de discursos y estrategias de acción de los modos de organización de los diferentes sectores frente a la dictadura (iglesia, trabajadores, mujeres, estudiantes, pobladores, campesinos, políticos, defensa de derechos humanos, etc). Estos productos audiovisuales combatían la desinformación hegemónica desde un lenguaje propio. Las redes de distribución fueron su principal caja de resonancia, logrando abarcar distintos territorios del país, haciendo circular a través de sindicatos, universidades, sedes sociales y la iglesia, las imágenes prohibidas de un país que sufría la represión violenta del Estado.

Una de las formas de expresión de protesta callejera que el Grupo Proceso siguió muy de cerca fueron las que realizó el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo (en adelante MCTSA), organización que convocaba a "acciones relámpago" en el espacio público, para denunciar los atropellos a los derechos humanos. Como se ha descrito, las calles en dictadura estaban sometidas a la vigilancia de los aparatos de seguridad, que se adjudicaron el poder de detener transeúntes y de dispersar concentraciones con violencia. Frente a ese régimen de distribución del espacio público, la ciudadanía buscó vías de impugnación y arremetió a través de diversas estrategias de resistencia. Algunas organizaciones utilizaron las herramientas propias del campo del arte para producir un ruido a través de prácticas como el uso de la serigrafía acompañado del pegoteo de afiches en el espacio público o el uso de técnicas más cercanas al teatro y la *performance*, utilizando el cuerpo. La circulación de los cuerpos y los intercambios simbólicos se convertirían en las zonas estratégicas para confrontar a la dictadura, transformando la calle en un escenario de disputa.

19 El Grupo Proceso realizó sus primeros registros con una cámara Sony que grababa en cinta ½ VHS y editaban sus materiales de forma casi-manual (grabaciones de cinta en cinta). En sus comienzos no tenían un oficio técnico profesional, lo que daba por resultado muchas veces en un trabajo bastante *amateur* con demasiada manipulación de las cintas de video.

Ejemplos de este tipo de irrupciones aparecen en el video *Huellas de Sal* (1990, 14 min) dirigido por Arrieta y Vargas, en el cual insertan varias escenas de las marchas convocadas por la AFDD en las calles de Santiago, y en las que portan sus retratos fotocopiados con la pregunta: "¿Dónde están?". En la producción *Soy Testigo* (1990, 42 min) dirigida por Mondaca, la edición cierra con el registro de los miembros de la AFDD plantando pancartas con los retratos de los detenidos desaparecidos en la plaza que enfrenta al Palacio de La Moneda. Diferentes ediciones de Proceso intercalan imágenes de registro de ocupación con el cuerpo, con retratos, pancartas y acciones relámpago, para visibilizar los distintos modos de irrupción callejera. Así sucede en *Y la Vida Será Nuestra* (1985, 28 min), dirigido por Arrieta y Mondaca, donde el Grupo Proceso hace un catastro documental sobre el estado de los derechos humanos en el país. En él vemos al sacerdote José Aldunate hablando sobre la vía no-violenta de acción, mientras las imágenes muestran las acciones del MCTSA realizadas en los frontis de los edificios de El Mercurio y de los Tribunales de Justicia. Los miembros del movimiento sostienen carteles con consignas como "cómplices de la tortura" o instalan lienzos como "En Chile se tortura y *El Mercurio* calla".

Los videos de este colectivo, como decíamos más arriba, circularon por diversos espacios con el objetivo de incentivar la organización de base y la articulación política de la sociedad civil. Mostrando las experiencias que se desarrollaban a lo largo del país, iban compartiendo estas imágenes en diversos contextos y formatos, como visionados en sindicatos y asambleas, con "pantallazos" en espacios públicos y distribuyendo en bibliotecas, videotecas, universidades e incluso en video clubes[20]. Alcanzando audiencias completamente desvinculadas a las muestras o festivales de video. En ese sentido, se extendía en una red subterránea que desde las bases fue aportando a la re-articulación de la sociedad civil en tiempos de dictadura.

Conclusión

Como hemos podido revisar, en el momento de la expansión neoliberal en Chile, la tecnología fue uno de los mercados que se vio en un vertiginoso aumento. A su vez, la publicidad y el

20 Como lo documenta el artículo "Primeros 'videos con temas sociales' entran al mercado" del diario La Época publicado el 26 agosto de 1990, que dice: "Hasta ahora esos videos eran producidos y exhibidos casi exclusivamente ante organizaciones ligadas a los derechos humanos. A partir de ahora es posible encontrar documentales sobre los detenidos desaparecidos o sobre las violaciones a los derechos humanos en los mismos clubes en que se exhiben Rambo o Pelotón".

marketing comenzaban a invadir con sus imágenes el paisaje cotidiano de la ciudad, así como marcaba la pauta para el desarrollo de estas tecnologías. En ese sentido, referimos a un escenario en el cual se implantó una cultura que arrastraba, de cierta manera, un discurso progresista y modernizador según los estándares de las metrópolis del mundo. Una característica que distingue la dictadura militar chilena fue su permeabilidad entre un autoritarismo tradicional y nacionalista, y un modelo económico liberal y progresista. Estas contradicciones dieron origen a lo que se ha definido como un "laboratorio del neoliberalismo", con todas las características que esto implica: un incentivo y dirección de la sociedad civil hacia el consumo y la libre competencia, la privatización de las industrias y empresas del estado, la expansión de los modelos culturales e identitarios del nuevo orden mundial, la explotación de sus recursos naturales entregados a grandes transnacionales, entre otras.

No obstante, los creadores aquí revisados siguieron un camino crítico frente a este nuevo escenario, y utilizando con un carácter positivo las nuevas formas de producción que se estaban introduciendo, le dieron una vuelta a la hegemonía neoliberal. Como ya vimos, en el campo de las artes visuales, la reproducción mecánica fue más allá de los asuntos de calidad o manufactura para pasar a ser una herramienta estratégica de resistencia y comunicación. De la misma manera, en el terreno audiovisual, la imagen en movimiento condensaba de manera única los acontecimientos que sucedían en el país y que podían ser reproducidos para ampliar la visibilidad de estos sucesos. En ese sentido, creemos que el uso estratégico de la tecnología jugó un papel fundamental para politizar el uso de las imágenes.

No obstante lo anterior, podemos aventurar algunas lecturas en retrospectiva, sometiendo los casos de este texto al juicio crítico. De esta manera no caeremos en la historización o en la idealización de los mismos. Por una parte, la complicidad de los artistas con la AFDD aportó a la circulación de su demanda en el espacio público. Sin embargo, no podemos negar que este tipo de producción de imagen llegó al extremo de la espectacularización durante la Franja del NO en 1988. Lo cual jugó un papel innegable en el agenciamiento de este discurso desde una estrategia electoral. Los derechos humanos se vieron reducidos a un discurso propagandístico que –obviamente– cercenó la energía original de este movimiento, que fue la defensa irrestricta a los derechos del ser humano. Por otra parte, las experiencias de video

alternativo no encontraron su lugar en la postdictadura. A pesar de haber contribuido a la oposición para derrocar el poder de Pinochet, durante los gobiernos de la democracia se reforzó el giro neoliberal y los medios alternativos en general, salvo algunas excepciones como Radio Tierra o Canal 2, no sobrevivieron más allá del tercer gobierno de la Concertación de Partidos por la Democracia.

Para finalizar, queremos exponer que si bien en los primeros momentos de invasión de la publicidad y de masificación de las tecnologías de la imagen, hubo intentos de contrarrestar su uso oficial, hoy en día esta estrategia se hace más difusa. En ese sentido, creemos que el potencial de las imágenes tecnológicamente producidas sigue vigente en el contexto actual, donde las fotografías se multiplican cada día según la cantidad de usuarios de cualquier aparato de reproducción disponible, las cámaras de los teléfonos móviles tienen la capacidad de fotografiar y registrar eventos de la vida cotidiana, permiten denunciar en tiempo real y, a su vez, permiten registrar en cualquier momento y lugar. El asunto es cómo dirigir estas imágenes hacia una desestabilización del orden natural que la publicidad y la televisión nos proponen. Debido a la expansión acelerada de estas tecnologías es importante prestar atención al uso que se le da para modelar las identidades y las realidades locales.

Referencias:

· BAEZA, Felipe y PARRA, José (2012). "Taller de Artes Visuales (TAV)". En: *Ensayos Sobre Artes Visuales –Vol. II*. Santiago de Chile: LOM Editores.

· BARTHES, Roland (2009). *La Cámara Lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

· BENJAMIN, Walter (2003). *La Obra de Arte en la Época de su Reproducción Técnica*. México D.F.: Editorial Itaca.

· BRUNNER, José Joaquín (1987). *Dinámicas Autoritarias y Democráticas en la Actual Experiencia Política Chilena*. Santiago de Chile: FLACSO.

· BRUNNER, José Joaquín y CATALÁN, Gonzalo (1985). *Cinco Estudios sobre Cultura y Sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO.

· CANTO, Novoa (2015). "La condición performática de la política: El caso Teleanálisis Chile, 1984/89)". En: Chávez, Miguel (director). *Comunicación y Ciudad.* Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación de la Ciudad Contemporánea. Madrid: Universidad Complutense.

· COLLINGWOOD-SELBY, Elizabeth (2009). "La chispa fotográfica de un mundo en extinción". En: *Revista Papel Máquina,* N°2, Santiago, pp.25-36.

· CRISTI, Nicole y MANZI, Javiera. *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile: APJ – Taller sol*. Santiago de Chile: LOM Editores, 2016.

· DONOSO, Luz (1982). "Acciones de Apoyo". En: *Revista Ruptura*. N°1, Santiago de Chile, p. 4.

· GREEN, David y LOWRY, Joanna (2007). "De lo presencial a lo performativo: nueva visión de la indicialidad fotográfica". En: Green, D. *¿Qué Ha Sido de la Fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

· GALENDE, Federico (2007). *Filtraciones I. Conversaciones sobre Arte en Chile.* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio y ARCIS.

_____· (2009). “Walter Benjamin, una incursión en Chile”. En *Revista Papel Máquina,* N°2, Santiago de Chile, pp 15 – 24.

_____· (2014) Vanguardistas, críticos y experimentales. Metales Pesados Editores, Santiago, 2014.

· LIÑEROS, Germán (2010). *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Ocho Libros.

· MELLADO, Justo Pastor (1995). *La Novela Chilena del Grabado*. Santiago de Chile: Editorial Economías de Guerra.

· OSBORNE, Peter (2007). “La fotografía en un campo en expansión: unidad distributiva y forma dominante“. En: Green, D. *¿Qué ha Sido de la Fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

· PARADA, Hernán (1986). “El trabajo colectivo en arte y las casi inexploradas ventajas que esta modalidad puede aportar”. *Revista Apech, N°2*, Santiago de Chile.

· SANTA CRUZ, Eduardo (2012). “Entre goces y llantos: la TV chilena en la dictadura”. En: *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios, N°2,* Buenos Aires.

· VARAS, Paulina (2011). *Una Acción Hecha por Otro es una Obra de la Luz Donoso*. Santiago de Chile: Centro de Arte Contemporáneo/UC.

Géneros Pictóricos. Hibridación de las Artes Visuales y el Diseño de Moda

Soledad Rodríguez Maite, Mariel Ciafardo y Clelia Cuomo (Argentina)

Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Contacto: maite_sr_13@hotmail.com

RESUMEN: la pintura y la moda se nutren mutuamente, los diseñadores se inspiran en pintores a la hora de desarrollar los catálogos, muchas creaciones textiles comienzan a formar parte de las colecciones de los museos más renombrados. Tanto en las artes visuales como en el diseño de indumentaria los colores, las formas y las texturas marcan la diferencia. El punto de encuentro entre las artes visuales y el diseño de moda se revela en las pretensiones que comparten de concretar una propuesta estéticamente experimentable. Su intersección fáctica se dará en el cuerpo, utilizado como soporte, como material, como herramienta. Los géneros pictóricos en su jerarquización clásica: pintura histórica, pintura costumbrista, retrato, paisaje, y naturaleza muerta, servirán de inspiración de las producciones textiles, como así también en la forma de comunicarse con el público que receptará estas obras a través de su canal privilegiado: la fotografía de moda. El diseño de indumentaria se deja seducir por la interdisciplinaridad e hipertextualidad que nos propone el arte contemporáneo, abriendo así su camino a nuevos parámetros de representación, exposición y circulación, como pueden ser las redes sociales y los dispositivos electronicos; a la vez que se apropia de espacios tradicionalmente institucionalizados: los museos.

PALABRAS CLAVES: arte, moda, fotografía, interdisciplinariedad, géneros pictóricos, redes sociales.

ABSTRACT: painting and fashion nurture each other, designers draw inspiration from painters when it comes to developing catalogs, many textile creations begin to form part of

the collections of the most renowned museums. Both in the visual arts and in the design of clothing, colors, shapes and textures make the difference. The meeting point between the visual arts and fashion design is revealed in the pretensions they share in concreting an aesthetically experimental proposal. Its factual intersection will occur in the body, used as support, as material, as a tool. The pictorial genres in their classic hierarchy: historical painting, genre painting, portrait, landscape, and still life, will serve as inspiration for textile productions, as well as in the way of communicating with the public that will receive these works through its privilegedchannel: fashion photography. Fashion design is seduced by the interdisciplinarity and hypertextuality proposed by contemporary art, thus opening its way to new parameters of representation, exhibition and circulation, such as social networks and electronic devices; at the same time as it appropriates traditionally institutionalized spaces: museums.

KEYWORDS: art, fashion, photography, interdisciplinarity, pictorial genres, social networks.

Géneros Pictóricos. Hibridación de las Artes Visuales y el Diseño de Moda

Soledad Rodríguez Maite, Mariel Ciafardo y Clelia Cuomo

Introducción

El diseño de moda tiene una estrecha relación con los géneros pictóricos. La pintura y la moda se nutren mutuamente. La historia nos ha demostrado como muchos diseñadores se inspiran en pintores a la hora de desarrollar sus colecciones, y como hoy en día un sinnúmero de creaciones textiles comienzan a formar parte de los catálogos de los museos más renombrados. Tanto en las artes plásticas como en el diseño de indumentaria los colores, las formas y las texturas las marcan la diferencia.

El diseño de moda tiene una estrecha relación con la cuestión de los géneros pictóricos. Natalia Giglietti y Francisco Lemus retoman la categorización realizada por Félibien en 1667 para, luego, poder dilucidar los parámetros que adquiere dicha clasificación en el arte contemporáneo y así exponer las ambigüedades y problemáticas que presenta. El historiador en un prólogo de las Conferencias de la Academia realizó una clasificación en la cual distingue los diferentes rangos de nobleza y jerarquía de los géneros. Entre ellas, enumera: la pintura histórica, la pintura costumbrista, el retrato, el paisaje, y naturaleza muerta. En el curso de la historia del arte, la demanda social y la necesidad expresiva serían los factores determinantes para conformar la temática del erario de imágenes representadas más frecuentemente. Estos serían agrupados o clasificados en géneros (Gliglietti y Lemus, 2011).

Siguiendo esta clasificación podemos citar como primer exponente a la pintura histórica, cuya temática se enfoca en el pasado o en el período contemporáneo al artista. Se representan escenas de acontecimientos constituidos como emblemas de la historia política, por ejemplo: batallas, conquistas, revoluciones. Es por ello que las obras que se refieren a ésta categoría requieren de un conocimiento especial del espectador para ser comprendidas en su totalidad, en consecuencia los temas que se desarrollan son considerados cultos. Los protagonistas representados cumplen un rol significativo: son dioses, héroes, nobles, etcétera y el relato aporta un mensaje o una moraleja. Formalmente se evidencia concentración de personajes, entre los que se destacan, usualmente, los protagonistas del acontecimiento y los actores secundarios; en cuanto a la escala de las obras, es monumental.

La pintura costumbrista, para la academia francesa de mediados de siglo XVII, representa escenas cotidianas de personajes *bajos* y *vulgares*. Las imágenes no requerían el conocimiento enciclopédico demandado por la pintura histórica, ya que sus temas eran considerados simples y de fácil comprensión. Estas pinturas pueden tener diferentes cargas de significación: alusiva, alegórica, política, moralizante, etcétera. Sin embargo, existen casos paradigmáticos que se corren de las representaciones más típicas de este tipo de género, se pueden citar los siguientes ejemplos: Escenas de costumbres de aristócratas, *Concierto de Gala en Venecia* (1782) de Guardi y *Los Placeres del Baile* (1717) de Watteau; escenas burguesas, *La Lección de Música* (1660) de Vermeer y *Banquete en la Casa del Burgomaestre Rockox* (1630-1635) de

Frans Franken y escenas de campesinos, *Campesinos en una Taberna* (1635) de Van Ostade y *Las Cribadoras de Trigo* (1853) de Courbet.

El retrato, género ambiguo dentro de la clasificación, se caracteriza por la representación *exacta* de la apariencia física de un sujeto o varios. La misma puede realizarse tomando el cuerpo humano desde diferentes tamaños del plano: cuerpo entero, medio cuerpo y las distintas variantes del primer plano: cabeza-hombros (busto) de cabeza, de frente, de perfil y tres cuartos de perfil. Lo importante en este género es que siempre debe verse el rostro de él o los personajes retratados. Estos tienen presentar una actitud solemne, no deben evidenciar ninguna acción compleja que confunda o describa otra historia por fuera del protagonista. En las obras pictóricas pertenecientes a esta categoría se entrelazan el aspecto físico, la situación social: reyes, príncipes, héroes políticos, en definitiva, aquellos considerados dignos de ser pintados y la personalidad del retratado: su estado espiritual o emotivo y el carácter que lo distingue del resto. Afirma Edward Burne-Jones, artista y diseñador inglés: "La única expresión que se puede permitir en la gran retratística es la expresión del carácter y la calidad moral, nada temporal, efímero o accidental". (Aymar, 1967: 188):

> En la técnica del óleo fue Jan van Eyck uno de los primeros que lo impuso en los retratos, su obra:*Matrimonio Arnolfini* fue un ejemplo de este género, de pareja en cuerpo completo. Durante el Renacimiento, representaron el estatus y éxito personal del retratado, dentro de este género sobresalen artistas como Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio y Durero. En España hicieron lo propio Zurbarán, Velázquez y Francisco de Goya. Los impresionistas franceses también practicaron este género, entre otros: Degas, Monet, Renoir, Vincent Van Gogh, Cézanne, etcétera. En el siglo XX, Matisse, Gustav Klimt, Picasso, Modigliani, Max Beckmann, Umberto Boccioni, Lucian Freud, Francis Bacon o Andy Warhol.

La pintura de paisaje es la figuración de un terreno extenso. En alusión a dicha caracterización es que se puede decir que este género debe encarnar no sólo un área de tierra, sino que la misma tiene que mantener una distancia considerable con el sujeto-pintor-espectador. En

consecuencia, la figura humana generalmente no aparece o bien se halla en pequeño tamaño, apreciada en relación a la prolongación de la superficie de tierra tratada en la obra.

En el bodegón o naturaleza muerta por su parte, se interpretan objetos naturales o artificiales. Con respecto a la jerarquización de los géneros pictóricos es considerado el menos literario. Al igual que el retrato y el paisaje, se instaura como categoría independiente con la pintura del barroco holandés. Una de sus posibilidades, superadora en cuanto a la neta selección de elementos, es el bodegón vanitas. En este se muestran relojes, velas humeantes, calaveras, etcétera. Existen casos, donde la incorporación de arreglos florales acentúa el mismo significado que simboliza la transitoriedad y la fugacidad de la vida. Ann Gallagher reflexiona sobre este género (Gallagher, 2004-2005):

> La naturaleza muerta tradicional se estableció en una rica sociedad burguesa cuyos valores refleja, mientras que a partir de la segunda mitad del siglo XX los artistas pasaron a criticar los valores contemporáneos, buscando subvertirlos. (...) La naturaleza muerta ha demostrado ser un género pictórico marcadamente flexible, capaz de adaptarse tanto a los cambios en la cultura y en el pensamiento como a una gran variedad de interpretaciones técnicas. Tal vez su posición de inferioridad y su falta de relación con logros y grandeza han impulsado ese potencial de transformación.

Los géneros pictóricos y la fotografía de moda: Modernismo, realismo y surrealismo

En las últimas décadas, la fotografía ha dejado de ser considerada la hermana menor de la pintura. Los géneros que, como hemos visto, ha tratado tradicionalmente esta disciplina, fueron replicados en el campo fotográfico, éste desde sus primeros desarrollos ha resaltado la capacidad de mostrar algo que realmente estaba en el mundo. Nos devela aquello que fue, que estuvo, que fue presentado frente a un objetivo y ya no está más, ni volverá a estarlo del mismo modo; ha sido usada siempre por la moda para hablar de lo que será, lo que vendrá, deberá hacerse y poseerse. Philippe Dubois, en su libro *El Acto fotográfico y otros ensayos*

afirma (Dubois, 2008: 148):

> La imagen fotográfica, en la medida en que es indisociable del acto que la engendra, no es solo una huella luminosa, también es una huella trabajada por un gesto radical, que la hace por completo de un solo golpe, el gesto del corte, el cut, que hace caer sus golpes sobre el hilo de la duración y en el continuo de la extensión a la vez [...] Así, la foto aparece, en el sentido fuerte, como una tajada, una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente cortada del natural.

Dentro de las expresiones fotográficas, podemos encontrar la dedicada a la captura de imágenes de moda. Esta servirá como acto artístico mediador entre los géneros pictóricos y el diseño de indumentaria. Se presenta como un proceso de comunicación, el objetivo principal que persigue no es otro que el comercial. Son fotografías que se publican con la intención de llamar la atención de un público particular, es por ello que se sujetan a un lenguaje propio, a ciertos códigos que comparten tanto el emisor como el receptor, se da una fusión de símbolos de estilo y/o convencionalismos. Esto facilita la lectura por parte de la masa receptora, ya que no podemos olvidar el fin comercial de este género. Lo plantea Roland Barthes en su análisis sobre el sistema de la moda (Barthes, 2003: 17):

> [...] la fotografía de moda no es una fotografía cualquiera, tiene muy poca relación con la fotografía de prensa o la fotografía de aficionado; por ejemplo comporta unidades y reglas específicas; en el interior de la comunicación fotográfica, forma un lenguaje particular, que sin duda alguna posee su léxico y su sintaxis, sus giros, prohibidos o recomendados.

Dentro de una publicación del mundo *fashionista* se puede evidenciar la coexistencia de los géneros tradicionales de las artes visuales, como son el retrato y el desnudo. Sin embargo, se

presentan con características que le son inherentes al tipo de comunicación perseguida por la moda.

Desde sus comienzos a mediados del siglo XIX y durante un período histórico extenso, la fotografía de este tipo mantuvo la intención de aparentar similitud a la pintura. Sus principios se remontan al año 1840, aunque su uso comercial y publicitario no se producirá hasta la década del 80 cuando aparecieron las tarjetas de visitas que contenían imágenes de modelos y que se usaban para promocionar a las sastrerías.

Los primeros retratos repetían los esquemas estéticos propios del género pictórico como son la pose estática, erguida y la utilización de un paisaje o contexto determinado como elemento que el autor de la imagen utilizaba para introducir y aportar una serie de valores a la figura retratada. Esto se debe al hecho de que la técnica no contaba aún con los avances necesarios y por lo tanto no se había desarrollado un lenguaje propio. La primera reproducción directa de este tipo de manifestaciones se plasma en el periódico francés *La Mode Practique* en 1892, gracias a la aparición del fotograbado, que permitía acelerar y abaratar el proceso de obtención de la imagen, puesto que el propio artista podía hacer las planchas sin necesidad del paso intermediario de un dibujante o grabador. A partir de la primera estampa modernista de moda, los fotógrafos empezaron a desvincularse de esa anterior sujeción a los cánones pictóricos, para adquirir así la consideración de arte.

Desde finales del siglo XIX un grupo de fotógrafos, encabezados por el estadounidense Alfred Stieglitz, defienden a la fotografía como una expresión artística, equiparable a las demás artes visuales. Será en 1902 cuando Stieglitz, junto otro artista, Edward Steichen y la retratista Gertrude Kasebier forman el grupo *Photo Secession*. Su aspiración es dar a conocer la fotografía pictorialista y hacerla evolucionar. En el año 1903 sacan el primer número de su revista denominada *Camera Work* para asegurar la difusión de las instantáneas creadas por ellos. Dos años más tarde inauguran en Nueva York, *The Little Galleries of Photo-Secession*, laboratorio del arte moderno que se hará rápidamente conocido. Las exposiciones que presentan Stieglitz y de Steichen entre 1908 y 1910 dan cuenta de su convicción de alternar la fotografía con obras artísticas clásicas y de la vanguardia. Exhiben fotografías al lado de

dibujos de Pablo Picasso, litografías de Cézanne y esculturas de Matisse.

Alfred Stieglitz tuvo contacto durante su juventud con creadores de distintas disciplinas, esta puede ser una de las razones que contribuyeron a alimentar en él la necesidad de defender su disciplina como una forma de arte. Experimentó con la luz y las texturas, y continuó acrecentando su fama de experto en otras artes, gracias a los artículos que firmaba en *The American Amateur Photographer* y otras publicaciones. Sus trabajos de luces en blanco y negro y sus grandes retratos son parte de un prolífico erario que nos habla no sólo a través de imágenes, sino en hechos, permitiendo que la fotografía de moda y publicitaria surja como un arte legitimado.

En esta misma época llega el Modernismo a tener influencia, veinte años después de haber tenido su máximo auge y difusión en otras disciplinas, entre los años 1890 y 1905. Este movimiento optó por lo práctico y funcional, por la simplificación de la atmósfera representada. Allí reside la importancia que se le concede a las líneas bien definidas y a la sensación de nitidez. El rechazo a la imagen recargada, se traduce en una preferencia de lo geométrico, decorativo, de ritmos curvilíneos. Opto por transmitir sensación de naturalidad, libertad y realidad, alejándose por completo de la recargada ornamentación del pictorialismo. Rompen las relaciones figura-fondo, simplificándolas hasta casi desaparecer. El Modernismo y la fotografía de moda persiguen las mismas metas: quebrar el orden establecido. Plantean utilizar abiertamente las posibilidades que ofrecía este medio para elaborar imágenes en busca de su lenguaje propio.

A partir de los años treinta el Realismo busca suplantar al Modernismo. En el período de entreguerras es esta nueva corriente la que influye en las diferentes disciplinas, ya que se materializa como una aproximación sincera a la sociedad. En Europa, este estilo se llevó al extremo a través del surgimiento de una serie de fotógrafos que se auto-proclamaron *La Nueva Objetividad*, quienes vinieron a capturar con sus lentes los años de posguerra. Esta visión fue la más innovadora en el campo de la fotografía de moda, ya que supuso una importante transformación de la misma. Persigue la representación de la naturalidad en su máxima expresión; el realismo puro, la espontaneidad, movimiento e instantaneidad. De hecho,

utilizará la captura del movimiento como su principal herramienta de trabajo; será Mukancsi quien mejor exprese el movimiento como un elemento difuso que posee dinamismo.

El último salto formal está signado por el surrealismo, vanguardia que desarrolla la experimentación de la técnica fotográfica y los trucos visuales que puedan sorprender y romper las barreras preestablecidas. En cuanto a la temática abordada, imperaba el mundo irreal de los sueños. Alejados de la naturalidad real y espontánea, se acercan a una de tipo más expresivo, oculta, absurda. No retrataban lo que veían sino lo que estaba escondido en las capas subterráneas de la imaginación. Rechazan la realidad, refugiándose en un submundo creado a la medida de sus inquietudes artísticas o simplemente narcisistas. Es evidente que la fotografía de moda utilizó estos ambientes para vender la distinción, lo desconocido, incluso lo prohibido. Para este movimiento el cuerpo y su relación con la vestimenta era un tema de gran interés, en especial todo lo concerniente al cuerpo femenino.

Al hablar de surrealismo, es obligatorio hablar de Man Ray. Artista interdisciplinario, revolucionario, que experimentó y aportó nuevas miras en todas las disciplinas en las que intervino. Tras dominar la pintura, pasó a la fotografía como nuevo medio de expresión donde mostrar originales planteamientos. Man Ray no entendió a la fotografía de moda como un arte, tal como lo hacían algunos de sus contemporáneos. Sus imágenes llamaban la atención debido a que aportan valores subterráneos que se añadían a la mera contemplación del vestido. Componentes misteriosos, eróticos o simplemente lúdicos que atraían a un público deseoso de introducirse en mundos personales y alejados de la convención.

La fotografía de moda en el museo: *Vogue like a painting*

La moda y la fotografía entrecruzan sus destinos en modo precoz, ambos territorios nacen en la contemporaneidad (Wilson, 1985: 7):

> La moda es como la fotografía. Ambas son formas liminares, en la distinción entre arte y no arte. Ambas son producidas industrialmente, y sin embargo profundamente individuales. Ambas están suspendidos ambiguamente entre el presente y el pasado: el fotógrafo congela la esencia del instante, mientras que la moda cristaliza el momento en el gesto eterno de la única-manera-adecuada de ser.

La pintura había sido una fuente de inspiración para muchas de las imágenes del mundo *fashion*, y como no, para la considerada biblia de la moda, la revista *Vogue*. Su ex editora en jefe, Alexandra Shulman, expresa: "La fotografía es algo indispensable para esta edición centenaria (...) no se trata tanto de la historia de la fotografía sino de que, tanto el texto como las imágenes, nos hablan del contenido de la cultura de una era. Esto es lo que le hace verdaderamente interesante" (Shulman, 2016).

La modelo retratada nos presenta un cuerpo, pero éste no se constituye como sustento o soporte de una prenda, no es la percha de una exhibición. Su propósito es la creación de una realidad, juega un papel histriónico a través de una caracterización conferida por la indumentaria, con el objetivo que el espectador pueda identificarlo. El cuerpo teatraliza una historia para la fotografía, busca relatarnos de manera ficcional una situación vital. Roland Barthes hace alusión a esta cuestión:"El teatro de la moda es siempre temático" (258), es por ello que podemos afirmar que no hay producción sin tema. En publicaciones como *Vogue,* las producciones funcionan como narraciones ilustradas, nos cuentan una historia, interpretando la escenografía, el decorado, vestuario, iluminación, con una comunicación similar a la del cine o teatro.

La exposición *Vogue Like a Painting* se estructura siguiendo los géneros clásicos de la pintura: retratos, paisajes, naturaleza muerta, pintura costumbrista y pintura histórica. El Museo *Thyssen-Bornemisza* de Madrid acoge esta exhibición de inspiración pictórica. Las fotografías proceden de los archivos de la revista *Vogue* y fueron realizadas por algunos de los profesionales más destacados de las últimas tres décadas, entre ellos podemos encontrar a grandes maestros como Edward Steichen, Cecil Beaton, William Klein, Irving Penn y Horst P.

Horst, junto con otras figuras más contemporáneas como Annie Leibovitz, Tim Walker, Mario Testino o Paolo Roversi. Se rescatan imágenes de sus versiones estadounidense, española, holandesa, rusa, china, italiana, entre otras.

El resultado es una muestra conformada por sesenta y un imágenes en donde se destaca el duelo entre el mundo comercial y el mundo artístico, y cómo la mítica revista ha sabido lograr un buen equilibrio. Cada una de las imágenes tiene un valor en sí misma, más allá del tiempo y de haber sido impresa en una revista que dura en la calle sólo un mes, concediéndole un nuevo lugar de circulación gracias a su exposición en un prestigioso museo europeo.

La exposición hace un raconto de las grandes expresiones visuales de la historia del arte. En algunas de las imágenes se utiliza el relieve escultórico, en otras en cambio es la luz la que tiene una factura al estilo de las obras pictóricas. Muchas de las instantáneas están inspiradas en las obras de artistas que pertenecen al museo como Hopper, Balthus, Van Eyck, Botticelli, Zurbarán, Degas, Dalí, Hogarth, Rossetti y Magritte. Otros fotógrafos han optado por reinterpretar obras maestras, como lo hace Mert Alas y Marcus Pigott con la conocidísima *Ofelia*, del John Everett Millais. Por su parte, Camilla Akrans persigue la silenciosa soledad hopperiana en Mujer solitaria. (Vogue Like a Paiting, 2015)

Tim Walker, fotógrafo que presenta varias obras y un video en la muestra, resalta la importancia de mantener la magia en la fotografía de moda (Walker, 2015):

> En estos momentos la moda está en su punto más alejado de la fantasía (…) Es muy plástica y muy comercial, y creo que el mercado huye de la fantasía. Pero a mi juicio se están equivocando. La moda no es otra cosa que fantasía, historias, sueños, una forma de transportarnos a nosotros mismos; de cambiar la armadura exterior para que los demás nos vean de otra manera. Creo que todo el mundo interpreta un papel, el de uno mismo. Es una caja de disfraces […] En todo lo que hago, es como si intentara manipular algo, forzarlo para conseguir una sensación pictórica.

Debra Smith, la comisaria de la exposición afirma: "El hilo común que recorre toda la muestra es una especie de ralentización: una atemporalidad en la pose de las modelos; una especie de lapso mental en el que todo está muy, muy quieto" (Smith, 2015).

Con el transcurrir de los siglos y los cambios de diferentes estilos, los artistas visuales representan las prendas haciendo de ellas herramientas esenciales de sus creaciones, concediendo una historia visual de los movimientos, las poses y los gustos, así como de las soluciones de confección, los materiales y los elementos decorativos diseñados por artesanos anónimos. El vestuario da cuenta de la atmósfera de una época; los artistas han jugado un papel activo en esta competencia por crear bienes, diseñando tejidos, encajes, bordados e incluso trajes de gala, y dando lugar a las comunicaciones de moda con grabados que son obras de arte.

El diseño de indumentaria, como el resto de los diseños, produce piezas que vuelven a unir aquello que la modernidad separó: lo estético y lo útil. En sus inicios, la pasarela sólo consistía en maniquíes que exhiben la ropa, hasta que la primera casa de Alta Costura parisina, fundada en 1858 por Charles Frederick Worth, rompió este esquema exhibiendo los diseños de su colección en las primeras modelos de carne y hueso. Aunado a esta evolución, la *performance*, comenzó a cobrar importancia en la moda.

Será la Gran Exposición Universal de París en 1900, el puntapié inicial de la tradición de exponer las colecciones para la temporada, por medio de un desfile de modas. En este encuentro, muchos países contaban con un pabellón en donde exhibir sus productos convocando a miles de personas a presenciarlo. Ninguno atrajo tanto la atención como la sección de modas, donde los diseñadores, incluida la Casa Worth, mostraban sus colecciones de una manera novedosa: con modelos en escenas cotidianas.

Unos años más tarde, en 1910, el diseñador parisino Paul Poiret será el primero en realizar una presentación de su colección exclusivamente para la prensa.En ese momento nacieron las pasarelas de marcas como Chanel, Vionnet, YSL, etc., muy prestigiosas y exclusivas para gente de la alta sociedad.

En los años sesenta, esa tradición fue completamente revolucionada, ya que la moda *ready to wear* –lista para vestir– empezó a aumentar y la Alta Costura, a declinar en el mercado. La moda ya no es solo para la *élite*, todos están al tanto de lo que se consume y se usa. Los eventos discretos desaparecieron, y fueron reemplazados por presentaciones teatrales y espectaculares en locaciones inusuales hasta entonces. Pierre Cardin da a conocer su colección a través de la realización de un happening en la vía pública. El diseñador japonés Kenzo Takada disrumpe con la idea de desfile tradicional, al presentar una pasarela en donde sus modelos improvisan las pasadas. En estos años la moda inglesa lideró la vanguardia internacional y supuso una competencia para la moda francesa. (Gonzalez, 2014: 169).

Desde 1959 hasta la actualidad se celebran las semanas de la moda londinense, en las que los diseñadores británicos presentan sus colecciones de *pret a portér* y de confección. Esta nueva década marca la aparición de una moda juvenil que vino a transformar la concepción de los desfiles. Nuevamente, se hizo necesario innovar en los espacios de exhibición, se incorporó música y efectos de luces, convirtiéndolo en todo un espectáculo, en el que la moda cedió su anterior posición central a la puesta en escena.

Las marcas ya no se dirigen exclusivamente a una clientela selecta, sino que en la actualidad lo hacen ante periodistas y redactores de moda, fotógrafos y cámaras de televisión que van a transmitir a sus lectores y audiencia la tendencia de la temporada. Pero además, los pormenores de los invitados, el escándalo y muchas otras cosas que el público espera que le cuenten: el evento en general. También asisten actores, cantantes, que ocupan las primeras filas. Yves Saint Laurent sostenía que las *mannequins* eran únicamente modelos. "No pienso en ellas como mujeres. Si algo en ellas atraen mi atención es sólo para hacer resaltar una línea (...)". (Monneyron, 2006: 84).

Para los años ochenta y noventa, los desfiles habían cobrado tanta importancia, que los diseñadores llenaban estadios en las grandes ciudades del mundo. Vendían la mitad de los boletos al público. Si bien esto generaba un gran caudal de posibles compradores y futuras ganancias, colaboraba con la merma de la exclusividad que años anteriores implicaba acceder a un desfile.

Estas pasarelas tan costosas, y que no necesariamente sirven para vender, son capaces de crear un reconocimiento de marca y estimular la adquisición de productos. Sin duda, tienen algo que nos atrae y que genera necesidades: desde seguir la vida de las celebridades, supermodelos, hasta adquirir el último vestido que lanzan las firmas.

Actualmente existen más de ciento cuarenta *Fashion Weeks* –Semana de la Alta Costura– alrededor del mundo en las cuales, en el tiempo que duran los *shows,* pretenden trasladarnos a un mundo fantástico, siempre magníficamente orquestado y reservando más de una sorpresa. Los desfiles en la actualidad se han convertido en auténticos espectáculos, con puestas en escena que contribuyen a transmitir el espíritu de las firmas de moda.

La semana de la Alta Costura representa la materialización de los mayores sueños de los diseñadores, el espacio en el que pueden pergeñar su visión artística sin encontrarse con ninguna restricción en el camino. Es el espacio y tiempo en un aquí y ahora aurático. La presentación de la temporada primavera 2017 fue celebrada en la ciudad de París y, como no hubiera podido ser de otra manera, dejando a todos exaltados. Volumen etéreo y color de la mano de Benjamin Shine, un galardonado artista y diseñador de moda británico En 2003, funda su estudio en el cual las técnicas y las ideas le permiten crear obras inolvidables y únicas. Shine se esfuerza por desafiar la percepción a través de conceptos de construcción originales y de la reutilización de materiales habituales.

Atrae a un rango de clientes diverso que abarca marcas de moda, fabricantes de productos e interiores, instituciones internacionales de arte y diseño y la realeza. También ha estado encargado de realizar trabajos para marcas mundiales incluyendo *Givenchy, Barclays, British Telecom, Royal Mail, Google, Coca-Cola, Barnes Noble, Eurostar y MTV*. (Bloody Pie, 2016).

Benjamin Shine aplica la técnica de doblar y planchar tiras largas de tul para construir figuras. Expresa que vivencia diferentes procesos según el tipo de proyecto requerido. En general, comienza realizando un boceto para posteriormente trabajar la obra en la tridimensionalidad (Shine: 2016):

> Estudié diseño de indumentaria y aprendí cómo hacer ropa, desde cortar y construir prendas hasta coser detalles y descubrir géneros. Mientras estaba estudiando, mis trabajos tomaron una estética de escultura: me gustaba la construcción de una pieza sola. Este abordaje se fue desarrollando en el diseño de piezas fuera del cuerpo, más como esculturas y obras de arte. La manipulación de géneros y la combinación de materiales siguen siendo la base de mi trabajo hasta el día de hoy (...) La mayoría de mi trabajo está influenciado por la combinación de géneros y materiales. Me gusta explotar las cualidades particulares de cada uno (tales como su textura, su translucidez, su fluidez, su rigidez, su capacidad de reflejar luz, etcétera) sobre todo en relación con otros materiales sólidos.

En una entrevista hecha al artista por Nazareth Ventura para Bloody Pie Editorial, expresa (2016):

> En la universidad yo estaba muy interesado en la creación de una sola pieza de ropa, pero el problema es que es difícil apreciar la complejidad de una prenda de vestir en la pasarela. Es necesario que sea en un maniquí para que la gente pueda caminar alrededor de ella y mirarla durante algún tiempo. Esto fue lo que me hizo pensar en la forma de mirar al arte y, en particular, la forma en que miramos los retratos. (...)La idea de 'pintar con la tela' me condujo al desarrollo de esta técnica en la que se crea la imagen de un retrato a través del intrincado plisado y prensado de una tira de tul. La técnica tiene como objetivo aprovechar las cualidades translúcidas de la tela para generar diferentes gradientes, tonos y textura.

El artista concibió por primera vez esta idea cuando vio una bola arrugada de tul en el piso de su estudio y se dio cuenta de su potencial. Al experimentar con el material, Shine descubrió que si se presiona un pedazo de tul detrás de un vidrio, se evidencian diversos tonos. A partir de este juego, es que comienza a probar formas y crear imágenes a partir de la manipulación de pliegues del textil. Presenta, en la ya citada Semana de la Moda de París, una colección en colaboración con la casa de moda belga *Margiela*, de la que John Galliano es diseñador. Esta

colección contiene múltiples piezas sobrepuestas, que fueron separadas de sus estructuras, revelando la constitución de las prendas y generando imágenes nuevas. Galliano en sus diseños aplica y extrae los filtros con los que nosotros mismos nos disfrazamos, con la intención de llegar a alguna realidad, a algún punto neurálgico en este tiempo y era digital. Teniendo en consideración este contexto de sobreproducción y superposición de imágenes, hace de esas capas una realidad y encarga al artista británico que fabrique la forma de una cara para superponerla en uno de sus diseños. Shine pinta con tela (Figura 1).

Figura 1: John Galliano y Benjamin Shine. Agencia Fotosite (2017). Colección *primavera- verano 17 Margiela*.

Recuperado de http://ffw.uol.com.br/noticias/gente/conheca-benjamin-shine-parceiro-de-galliano-na-colecao-couture-verao-17-da-margiela/

Artista plástico y diseñador de moda se fusionan en una sola obra. En ella, explora las capas de personalidad que hay en los sujetos. El creativo comenta acerca de su propuesta en declaraciones a *Vogue*: "Esta colección trata sobre la adición de filtros, tanto sobre eliminarlos como de compartir y estar conectados en comunidad, llegar a formar parte de una unión y relacionarse a través de emociones mutuas que tienen su origen en los recuerdos" (Modarte, 2017).

El resto de la colección tiene su mérito, constituido por prendas que tienen técnicas de deconstrucción que el diseñador de la *maison*, Galliano, ha usado en lo que va de su dirección. El resultado: su colección de alta costura titulada *Artesanal*, veinticinco nuevas creaciones que se caracterizan por lo "abstracto y extravagante", según dijo el autor en la presentación. Prendas confeccionadas con retales; tiras de tela; tejidos como el tul, algodón, satén o el encaje. En las telas, las cuales no contienen estampados, se bordaron rostros y palabras inacabadas. Los colores negro y rojo fueron los únicos utilizados en la creación de las piezas. Aquí el diseñador retorna a sus raíces en la estética de lo inacabado y deshecho, presentando algunos vestidos bellamente cortados y terminados, y otros que no lo estaban. Sus obras se exponen *a medias*, enraizando emocionalmente con su pasado. Esos lazos se volvieron literales, convertidos en las hebras que anudaban las prendas (Vogue, 2017).

Estamos inmersos en la era de la Industria Cultural Globalizada, en donde impera la reproductibilidad tecnológica. Esto trae aparejado una gran proliferación de nuevas técnicas que hacen florecer innovadores lenguajes y soportes materiales de la obra de arte. La digitalización actual hace que podamos distorsionar la realidad y jugar con ella, incluso con nuestra cara, tal como lo permite la aplicación *Snapchat* con sus filtros. Cada usuario de un *smartphone* es un productor potencial de imágenes. El uso de todas las plataformas que el aparato digital brinda –*Facebook, Snapchat* e *Instagram*– amplía los modos de circulación de fotos, videos, performances, así como de conceptos, ideas, más allá de los límites impuestos por las galerías convencionales.

El diseñador de indumentaria Alessando Michele, lanzó en el año 2015 el proyecto #GucciGram**,** con el cual convocaba a diecinueve artistas digitales para que intervinieran y reinterpretaran la imagen de la marca, incorporando sus nuevos estampados en una edición

limitada de tenis: Gucci Ace Sneakers. A través de #24HourAce, en las dos plataformas digitales con más adhesión actualmente, *Instagram* y *Snapchat*, se sigue a esos artistas durante el transcurso del día, para ver su propia interpretación de los tenis Gucci Ace. Su finalidad es impulsar el arte digital, ya que como asegura el propio Michele: "La creatividad comúnmente nace y encuentra su voz en el medio digital, una fuente vital de la cultura visual" (Michele, 2015). El resultado: *collages*, videomontajes, animación y obras de arte realizadas con técnicas mixtas, entre otras.

Existen perfiles en las redes sociales, como *Shoes in Art* en las cuales se fusionan artes visuales y moda. La primera es una cuenta que ha tomado como antecedente los zapatos que han sido plasmados en las grandes obras de arte, y nos muestra cómo estos han servido de inspiración en la moda que vivenciamos cada uno de nosotros. Aquello que ha sido cristalizado a través de los géneros pictóricos como rasgo identitario de una época, se compara con el calzado que actualmente usamos. *Shoes in Art* visibiliza lo que en otras épocas estaba de moda o era tendencia, y nos demuestra que también puede serlo hoy en día. Otro ejemplo puede ser la cuenta de *Instagram As a Muse*, creada por Hélene. A través de una selección de imágenes, realiza montajes fotográficos de una prenda diseñada –la figura– y de la obra plástica que ha servido como punto de partida –el fondo. Entre sus creaciones, hace alusion a la obra realizada por la Maison Margiela en colaboración con Benjamin Shine.

Figura 2: As a Muse. (2017). Maison *Margiela*, Spring- Summer 2017. Recuperado de https://www.instagram.com/p/BRdmn_nBKx8/?taken-by=as_a_muse

Por su parte, el diseñador grafico japones Shusaku Yakaoka crea imágenes en donde combina

arte y moda.Postea en su cuenta de *Instagram* imágenesintervenidas de grandes maestros del arte como Da Vinci, Van Gogh y Munch, las cuales conjuga con otras fotos de redes sociales, icónos de moda, princesas de Disney y celebridades. El resultado: obras digitales en las cuales se hibridan arte, moda y redes sociales a traves de una estética renacentista, barroca y modernapero con personajes estan vestidos con la moda contemporánea, y situados en espacios de nuestra realidad actual.

Takaoka, al momento de construir sus imágenes, toma como referencia las obras pictóricas del arte clásico. Estas le sirven como inspiración para trabajar la imagen de manera digital, permitiendole ciertas libertades creativas–alargar el pelo de los portagonistas, agregar accesorios sombreros con estilo, etcetera–. El diseñador les construye una nueva vida a los personajes mas conocidos del arte, haciendolos trascender de sus ataduras a la pintura (Figura 3).

Figura 3: Shusaku Takaoka (2017). *Mona Lisa*.

Recuperado de https://www.instagram.com/p/BTFyhYagXMS/

El Arte contemporáneo cita a la Moda no sólo como modelo estético sino también como campo de referencia en donde los desafíos y peligros de la vida moderna son glamorosamente puestos fuera de juego. El compromiso de la Moda con el Arte contemporáneo es también curatorial, esto es, en exhibir –a menudo experimentalmente– indumentaria en museos y galerías, equiparando Indumentaria y Arte en exhibiciones sobre objetos materiales o nociones de belleza, o usando a la industria de la Moda para financiar proyectos artísticos. La curatoría de Moda conduce en algunos casos al apoyo institucional de colecciones, por ejemplo, el primer desfile del dúo holandés *Víctor and Rolf* fue posible sólo a través del apoyo y políticas de adquisición del *Central Museum* de Utrecht y el *Groninger Museum*. Esto implica el posicionamiento de la Moda en la cultura contemporánea como una entre muchas manifestaciones intercambiables, más que un medio estructuralmente distinto dentro de una jerarquía cultural. El uso de los materiales básicos de la Moda (textiles, telas) y significativamente, sus modos de representación a través de fotografías, desfiles, y más, es usado en el Arte contemporáneo para acompañar la puesta en escena de la industria cultural en la modernidad tardía. *(*Steele, 2005: 91)

Se evidencia un constante diálogo entre el diseño de moda y las artes visuales, en donde cada manifestación de estas prácticas se ve enriquecida por la otra, conformando nuevos y renovados saberes y acciones gracias a la hibridación; originales subjetividades profesionales que aporten una mirada renovada. Es necesario pensar acerca de estas manifestaciones del hombre. Siguiendo lo expresado por Tuozzo, María Valeria y López, Paula en *Moda y Arte. Campos en Intersección* (2013: 133):

> Continuar reflexionando acerca de las diferencias y similitudes que plantean estas prácticas desde la durabilidad de la creación artística frente a lo efímero de la Moda a las transferencias que se manifiestan, los procesos de creación y los espacios de exposición son tareas para poder así generar más conocimiento sobre el hombre y su subjetividad.

Este raconto de manifestaciones visuales permite observar cómo, con el correr de los siglos, los géneros pictóricos han ido captando nuevas maneras de producir y resignificar

las manifestaciones artísticas, como asi tambien de darles circulacion. La institucion por antonomasia del mundo del arte: el museo, ha dejaod de tener su funcionalidad venerada durante siglos. Hoy las artes visuales, y la moda como una disciplina más entre ellas, encuentran canales alternativos en los cuales presentarse, siendo las redes sociales los predilectos entre todas las opciones.

La jerarquización de los géneros que describimos principalmente se sostiene en la sobrestimación del tema. La temática histórica, en sus diversas variantes (religiosa, mitológica, etc.) adquiere uno de los mayores méritos artísticos que se originan en la antigüedad clásica (comedia-tragedia). Sin embargo, cada época va a privilegiar un tema en particular conjunto a una forma, un estilo y una manera de representarlo. Las clasificaciones pretenden universalidad, es decir una manera unívoca del hacer. Por ello, es indispensable considerar los códigos culturales para entender a la obra como una construcción socio-cultural, lo que implica poner énfasis en las clasificaciones que nos proveen los géneros, que si bien pueden ser útiles como marco general de análisis, no deben ser aceptadas como reglas fijas e inmutables. Como hemos visto, "los grandes ejemplos" de alejamiento a las normativas se evidencian a partir del siglo XX, donde la ampliación de los límites, cada vez más intensa va horadando las clasificaciones y subrayando el valor fluctuante y difuso de los géneros (Gliglietti y Lemus, 2011).

El vestido como visualización individual de la moda metaforiza un paradigma, a través del cuerpo humano que recubre y resignifica. Este maniquí con tracción a sangre no es neutro, cada época histórica lo contempla y valora a partir de coordenadas estéticas y culturales. La relevancia de la indumentaria en la cultura contemporánea es abrumadora. Es cada vez más evidente la cantidad de lenguajes, disciplinas o géneros que dialogan en cualquier producción artística. Se ha reflejado en la academia con el nacimiento de los estudios sobre moda y en los museos con exposiciones que la exhiben como una forma singular de arte. Como en todas las expresiones visuales, la indumentaria se deja seducir por el juego de la interdisciplinaridad e hipertextualidad que nos propone el arte contemporáneo. Es así como abre así su camino a nuevos parámetros de representación, exposición y circulación, a la vez que se apropia de espacios tradicionalmente institucionalizados: los museos.

Referencias:

· AYMAR, Gordon C. (1967). *The Art of Portrait Painting*. Filadelfia: Chilton Book Co.

· BARTHES, Roland (2003). *El sistema de la Moda y otros Escritos*. Barcelona: Paidós.

_____· (2005). *El Placer del Texto y Lección Inaugural.* México D.F.: Editorial Siglo XXI.

· DUBOIS, Philippe (2008). *El Acto Fotográfico y otros Ensayos.* Buenos Aires: La Marca.

· ECO, Umberto (2004). *Historia de la Belleza*. Barcelona: Lumen.

· ENTWISTLE, J. (2002). *El Cuerpo y la Moda: Una Visión Sociológica.* Barcelona: Paidós.

· GALLAGHER, Ann (2004-2005): "*Still Life/Natureza-Morta*"(cat. exp.). Río de Janeiro: British Council, 2004-2005, s/p, pp. 5-25.

· GIGLIETTI, Natalia, LEMUS, Francisco (201). *Los Géneros Pictóricos y sus Problemáticas* (texto de circulación de la cátedra de Lenguaje Visual 2B). La Plata: Universidad de La Plata, Facultad de Bellas Artes.

· GONZALEZ, Lisi (2014). *Manual de Producción de Moda*. Buenos Aires: Dunken.

· KÖNIG, R (2002). *La Moda en el Proceso de la Civilización.* Valencia: Engloba.

· LIPOVETSKY, G. (1991). *El Imperio de lo Efímero: la Moda y su Destino en las Sociedades Modernas.* Barcelona: Anagrama.

· MONNEYRON, Frederic (2006). *50 Respuestas sobre Moda.* Barcelona: Gustavo Gili.

· MUZZARELLI, Maria Giuseppina (2013). *El Binomio Arte y Moda: Etapas de un Proceso Histórico. Cuaderno 44. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.

· OCAMPO, Estela (1992). *Diccionario de Términos Artísticos y Arqueológicos*. Barcelona: Icaria Editorial.

· SIMMEL, G (1938). *Cultura Femenina*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.

· TUOZZO María Valeria y LÓPEZ Paula. *Moda y Arte. Campos en intersección*. *Cuaderno 44.* Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Buenos Aires. Universidad de Palermo, 2013.

· WILSON, E (1985). *Vestirsi di Sogni*. Milán: Franco Angeli.

Referencias electrónicas:

· As a Muse (2017). Maison Margiela, Spring- Summer 2017 [en línea]. Consultado el 12 de febrero de 2017.

En: https://www.instagram.com/p/BRdmn_nBKx8/?taken-by=as_a_muse

· Benjamín Shine (2016). *Benjamin Shine* [en línea]. Consultado el 10 de febrero de 2017.

En: http://www.benjaminshine.com/studio_about_bio.html

_____· (2016). *Pintar con tela* [en línea]. Consultado el 15 de febrero de 2017.

En: https://studylib.es/doc/4554180/pintar-con---benjamin-shine

· Bloody Pie (2016). *El brillo artístico de Shine: Benjamin Shine* [en línea]. Consultado el 10 de febrero de 2017.

En: http://www.bloodypie.com/art/el-brillo-artistico-de-shine-benjamin-shine

· Fahrenheit (2016). *#24 Hour Ace: el proyecto que fusiona moda y arte digital* [en línea]. Consultado el 10 de febrero de 2017.

En: http://fahrenheitmagazine.com/arte/24hourace-el-proyecto-que-fusiona-moda-y-arte-digital/

· It Fashion (2016) *La moda en el mundo del arte a través de Instagram* [en línea]. Consultado el 15 de febrero de 2017.

En: http://www.itfashion.com/cultura/arte-y-parte/la-moda-en-el-mundo-del-arte-a-traves-de-instagram/

_____· (2017). *Benjamín Shine. Cuando el tul es una obra de arte* [en línea]. Consultado el 8 de febrero de 2017.

En: http://www.itfashion.com/moda/colecciones/benjamin-shine-cuando-el-tul-es-una-obra-de-arte/

· Mala Tinta Magazine (2017). *El arte que inspira a la moda en una cuenta de Instagram* [en línea]. Consultado el 15 de febrero de 2017.

En: http://www.malatintamagazine.com/el-arte-que-inspira-a-la-moda-en-una-cuenta-de-instagram/

· Mod´Arte (2017). *John Galliano presenta su nueva propuesta de Alta Costura para Maison Margiela* [en línea]. Consultado el 15 de febrero de 2017.

En:https://modarteweb.wordpress.com/2017/01/26/john-galliano-presenta-su-nueva-propuesta-de-alta-costura-para-maison-margiela/

· Mott (2016). *Benjamín Shine, el artista que le da vida a la tela* [en línea]. Consultado el 13 de febrero de 2017.

En: https://mott.pe/noticias/benjamin-shine-el-artista-que-le-da-vida-a-la-tela/

· Shusaku Takaoka (2017).*Mona Lisa.* Consultado el 20 de febrero de 2017. En: https://www.instagram.com/p/BTFyhYagXMS/

· Vogue (2016). *Vogue like a paiting* [en línea]. Consultado el 20 de febrero de 2017.

En: http://likeapainting.vogue.es/

_____· (2017). *Maison Margiela* [en línea]. Consultado el 25 de febrero de 2017.

En: http://www.vogue.es/desfiles/primavera-verano-2017-paris-maison-margiela/13439

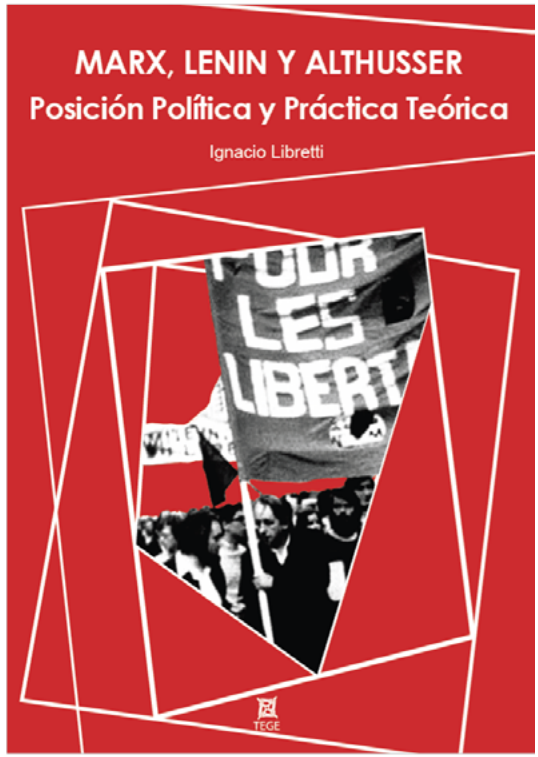
Reseñas

Marx, Lenin y Althusser. Posición Política y Práctica Teórica

LIBRETTI, Ignacio (2017). Barcelona: Editorial TEGE.

Jaime Ortega Reyna (México)

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco



Con el *dictum* de que *es imposible obtener victorias con armas ajenas*, es posible definir el proyecto que se colocó a cuestas Ignacio Libretti en su *Marx, Lenin y Althusser*. El subtítulo: *Posición política y práctica teórica* alude a la necesidad imperioso –en nuestros tiempos, pero en cualquier otro también– de forjar las herramientas conceptuales necesarias para el combate político. Este siempre tiene un flanco teórico, si bien cada dimensión requiere un anudamiento distinto, es indudable que el marxismo inauguró una forma novedosa de concebir la construcción de la posición política a partir de la práctica teórica. Inauguración, por cierto, sólo posible a partir de la emergencia del movimiento obrero que desafío las formas del mando

político existente.

Y es todo esto, justamente, lo que Libretti explota a través de las más de 300 páginas de su libro: un intento de forjar, desde una perspectiva política clara y delimitada, las herramientas necesarias en el campo de lo teórico. Ello implica des-hacerse de viejos prejuicios o dogmas, así como operar sobre la base del reconocimiento de que no todo en los múltiples trazados de la producción marxista debe ser desechado después de los sucesos de finales del siglo XX. Operación compleja, pues el autor se abalanza sobre un conjunto de autores cuya reputación no se encuentra favorecida en los ámbitos académicos y en los círculos intelectuales o políticos dominantes. Sucede entonces que Marta Harnecker, José Stalin o el propio Vladimir Lenin son referencia frecuente, no como argumento de autoridad sin más, sino como principio productivo a partir del cual sentar la posición política y la delimitación teórica.

Así, el texto nos presenta las principales "líneas de demarcación", es decir, las distintas tomas de posición en el campo de la teoría por las cuales el autor opta, siguiendo el esfuerzo y lo avanzado por el filósofo francés más influyente de la segunda mitad del siglo pasado. Ello implica por supuesto una operación que ocurre en varios niveles y que requiere distintos matices. La exposición cumple con el deslinde, según el caso necesario: se nos aproxima a la lectura que realizó Althusser de las obras de Karl Marx y de Lenin. No se trata de una lectura dogmática, que emplace la fidelidad o la literalidad, tampoco que aspire a la ilusión de la transparencia que sería presentada por un intérprete privilegiado. El autor nos presenta los nudos problemáticos, los dilemas, las aporías y las consecuencias de ciertas adscripciones en el campo de la teoría: siguiendo así a Althusser, para quien el privilegio epistemológico de la "interpretación" no cae en manos de una figura, sino que es una construcción a partir de un *espacio* ubicado en la coyuntura. Siendo fiel con este último postulado no teme nuestro autor hacer crítica de los puntos ambiguos de los clásicos: sí, ciertos fragmentos de la obra de Marx posibilitan en su literalidad una lectura economicista. Antes bien, en una tarea de crítica y producción, asume que exponer la lectura de Althusser sobre ambos personajes obliga a posicionarse, a zanjar las "demarcaciones" y a optar en el terreno de la apuesta productiva por ciertos nudos sobre otros.

Sólo la parte final del texto nos presenta su lectura específica que hace nuestro autor del propio Althusser. Ello le implica tomar distancia con otro tipo de referentes. Si en el caso de Marx y Lenin los referentes son el historicismo, el humanismo, las versiones soviéticas de ambas corrientes, en el caso del filósofo francés la operación consiste en diferenciar con respecto a lecturas contemporáneas y de posibles puntos de contacto con otras corrientes, particularmente lo que Perry Anderson denominó el "marxismo occidental". Es el caso paradigmático del psicoanálisis, en donde explota en su mejor versión el cruce con el marxismo, en un intento de superar los resquicios humanistas del "freudomarxismo". Además nos entrega una crítica certera al filósofo de la totalidad idealista por excelencia: Gyorgy Lukacs. También lo hace con un continuador de esta perspectiva, el siempre aplaudido y escasamente criticado Karel Kosík.

Dado lo limitado del espacio, colocaría aquí algunas de las tesis claves que circulan tanto a la lectura de Althusser como la de los clásicos, en un contexto muy distinto de producción al del filósofo francés. La más importante y el corazón que moviliza la "revolución teórica" que el filósofo encabeza podría resumirse en la tesis del *primado* de las relaciones de producción sobre las fuerzas productivas. Este punto, que Althusser aporta desde una lectura a contra corriente de segmentos significativos de Marx y Engels, es sin duda el punto crucial. Se trata del despeje de cualquier noción anclada en la idea de progreso, en el avance de la técnica o en la suposición de una escasez transhistórica (y con ello de una filosofía de la historia en clave supuestamente "materialista"). Es el punto decisivo para desbaratar el economicismo en cualquiera de sus versiones, refinadas o vulgares. Es a partir de esta ruptura conceptual que Althusser puede irrumpir en el campo teórico marxista, desordenarlo y echar abajo las nociones más consabidas. El reformismo, el economicismo, el dualismo (valor/valor de uso; trabajo/capital; etc.) en cualquiera de sus formatos queda seriamente cuestionado. Bien señalado, este aspecto tiene serias consecuencias, particularmente a nivel "epistemológico".

En este último nivel que se despeja cualquier noción de garantía. Aquí el terreno sobre el que opera Marx será novedoso. Por más citas o referencias a cierto "hegelianismo", en realidad lo que se está haciendo es abrir un campo teórico nuevo: en dicho espacio lo más relevante es la toma de posición política y no el despliegue en espiral de las fuerzas impersonales y sin rostro de

la producción. En el terreno del conocimiento no queda garantía alguna: el sujeto cognoscente de la "teoría del conocimiento" queda anulado. El cuestionamiento de las garantías conduce al asedio de las nociones de "sujeto" y "objeto" y al conocimiento como la correspondencia entre "sujeto-objeto" (tan caro para la tradición lukaciana). De un lado el ultra izquierdismo teórico queda cuestionado; del otro también lo queda el reformismo objetivista, que alude a una correspondencia absoluta y perpetua entre relaciones de producción y fuerzas productivas. Como se observa, esta segunda tesis es producto del impacto de la primera enunciada.

Lo dicho apresuradamente hasta aquí permite a Althusser interferir –según destaca el autor- en el campo teórico de una manera inusual, pues revela la potencia del efecto político. A partir de ello desmoviliza cualquier noción de sujeto trascendental o sujeto soberano y se construye sobre sus cenizas una noción de política anclada en las prácticas concretas y específicas. Dicha práctica se encuentra condicionada y sobredeterminada, pero también en posibilidad de determinar y condicionar a la estructura. Althusser funda, sobre la base de una operación teórica conocida como *lectura sintomal* sobre las obras de Marx y Lenin los conceptos más importantes para el marxismo de nuestro tiempo: coyuntura e intervención. Esta tesis, también expresada por el autor, es clara en los tres capítulos del libro, así como en la noción general que anima el conjunto de la escritura. Son estos conceptos los movilizadores y catalizadoras, verdaderos puntos de comienzo para una refundación teórica sin resabios idealistas.

No sorprende entonces porque Libretti se esfuerza no sólo por presentar a Marx, algo medianamente común en el medio de izquierda, sino también a Lenin, algo mucho más difícil de observar en otros intentos. Desgastado por el peso de un siglo de historia, por las derrotas del movimiento obrero y una tremenda batalla ideológica, el nombre de Lenin se presenta como el que permite dar continuidad y sentido al espacio teórico apenas abierto y comenzado por la obra de Marx. Ese espacio teórico es descolonizado por Althusser de las variantes humanistas (cuya noción de "Hombre" se encuentra más que en cuestión), de las metodologicistas (donde un supuesto método de Hegel sería la base del de Marx, apenas interferido por una pobre metáfora como lo es el de la "inversión") y deterministas (en donde la máquina automatizada de las fuerzas productivas nos llevará al paraíso terrenal que finiquita la escasez). Las tesis

colocadas son de una fuerza apabullante, aun para el propio marxismo, pues reordena el mapa completo y nos coloca en la necesidad de producir sobre los vacíos ideológicos que supone la derrota del humanismo, el metodologicismo y el determinismo.

Así, ese otro gran soporte del libro en cuestión, que es Lenin, es presentando siguiendo a Althusser. El autor nos ofrece una original presentación de tópicos poco estudiados del revolucionario ruso. Se trata, sin duda, de Lenin como fundador de una práctica novedosa: la práctica política revolucionaria. Y no porque Marx no la tuviera, sino porque la de Lenin se presenta adecuada a una gramática y una aritmética de la política de acuerdo a una coyuntura sobre la que el filósofo alemán no podía colocarse. Además de tópicos clásicos de la lectura de Althusser sobre el ruso como son: con Lenin el marxismo no es una nueva filosofía, sino una práctica nueva de la filosofía; la filosofía es siempre política en última instancia; la filosofía no transforma el mundo, como tampoco la intencionalidad, sino que produce efectos políticos, se presentan el aporte mayor que es la idea del partido.

Para el autor Lenin nos permite pensar la coyuntura y con ella las distintas contradicciones, así como los distintos aspectos que se juegan en ellas. Sin esta conquista teórica simple y sencillamente no habría posición política, pues se estaría a la espera de la hora luminosa de las fuerzas productivas desajustadas de unas arcaicas relaciones de producción. Ello diferencia radicalmente la posición de Lenin de la del marxismo que se decía hegeliano (pese al propio Hegel, por supuesto), en donde no habría coyuntura, ni multiplicidad de contradicciones, sino siempre unidad, en donde la parte jamás desbordaría al todo. Por ello dice Libretti: "es imposible una política hegeliana", entendiendo por esto que la cruzada del marxismo lukacsiano se encuentra agotada. Amén de ello, Lenin pondría la piedra angular para una revolución en el campo de la práctica: la construcción de la posición política a partir de la idea del partido. No se trata del fetiche-partido, sino de concebir la posición política cristalizada a partir de la coyuntura. El partido interviene en la coyuntura política, tal como el filósofo lo hace en la teórica. Así, la relevancia de la teoría del partido no es la de un manual a priori de la organización, sino la posibilidad de intervenir en la coyuntura (es la parte) en el momento adecuado, es decir, de afinar la gramática y la aritmética política para desbordar a la totalidad. La metáfora del autor es precisa y su sola enunciación llevaría a discutir profundamente:

construir una cadena sin eslabón débil.

Podemos acceder entonces al último capítulo, dedicado con exclusividad a la obra de Althusser. Se tiene que decir que el filósofo francés es el motivo productivo fundamental, mucho de lo que se puede decir sobre él en realidad es la apuesta que se hace para trabajar la obra de Marx y Lenin con la finalidad de erradicar las influencias historicistas y humanistas. Lo que se hace aquí, es presentar algunos de los tópicos más importantes, siendo el problema de la ideología quizá el fundamental. Libretti demuestra que el problema de la ideología no nace con Marx y termina en Althusser (como lo sugieren algunas historias posmodernas), sino que en este último autor apenas comienza una concepción materialista de la ideología (y por tanto, el posmodernismo es el mayor espectáculo ideológico). Ello lo demuestra a partir de un extenso trabajo sobre la noción de "aparatos ideológicos de Estado", en donde despeja los posibles mal entendidos de los mal informados a propósito de dicho concepto. Es un intento por reivindicar y expander dicha noción como llave fundamental de la crítica del capitalismo de nuestros días.

Sobre el capítulo dedicado a Althusser diremos menos nosotros en esta reseña, porque de alguna manera todo el libro circula entorno a él. Es interesante anotar que Libretti no profundiza en algunos temas que son hoy moneda corriente entre quienes frecuentan a este autor y con lo cual marca su propia línea de demarcación: el tema de lo aleatorio, de la contingencia, la relación con Spinoza o con Lucrecio, por mencionar algunos. Nuestro autor se arropa en el filósofo "marxista-leninista", no sin incorporar muchos de los gestos teóricos del *ultimísimo* (para insistir en las periodizaciones). Es decir, la escritura se encuentra marcada una utilización importante de textos como *Ser marxista en filosofía* o *Sobre la reproducción*, de reciente aparición.

Los tópicos del edificio que Libretti quiere construir o bien las armas que busca forjar se ubican en un espectro que es crítico del idealismo, pero también de cierta tradición materialista. Además de ello recupera la impronta althusseriana: el primado de la coyuntura sobre la estructura y de las relaciones de producción sobre las fuerzas productivas. Todo para insistir en la necesidad de la intervención como categoría eje.

No faltará, sin duda, insistir en algo que cualquiera que entendiera las coordenadas reorganizadas por la emergencia de la obra del filósofo francés tendría que asumir en consecuencia plena: Marx, Lenin, Mao (o Althusser), no son el nombre de individuos (que lo fueron) cuya biografía en algunas ocasiones se hace coincidir con una cierta noción de *obra*. Ellos son el nombre de espacios de intervención teórica en coyunturas específicas, independientemente de su "contexto" o "su tiempo"; que nos permiten pensar e intervenir a partir de categorías. Dichas categorías no son unívocas, sino que son siempre equívocas, dependen de la activación de algunos de sus puntos, de la posibilidad de ser leídas entre los intersticios de la práctica política, de la *correlación de "debilidades"* (pues hace tiempo no tenemos muchas fuerzas) en la lucha de clases. Son espacios teóricos que nos permiten intervenir en la conformación de la posición política y producir en la práctica teórica.

Siguiendo al autor, es preciso insistir en cuidarse de los triunfos efímeros, la vuelta de Althusser, de Gramsci y en alguna medida de Marx al terreno de la discusión filosófica, no nos debe hacer obviar las debilidades y lagunas que aún tenemos que superar.

Estrategias para una Crítica de la Mirada Reseña de *La deriva Líquida del Ojo. Ensayos sobre la Obra de Alfredo Jaar*

RISCO, Ana María (2017). Viña del Mar: Co-edición Catálogo/Mundana.

Fernando García Moggia (Chile)

Contacto: f.garcia25@gmail.com

La Deriva Líquida del Ojo, publicado en co-edición por las editoriales Catálogo y Mundana, es un conjunto de textos que la académica y crítica Ana María Risco dedica a la obra de Alfredo Jaar, sobre la cual viene escribiendo asiduamente hace más de una década. En estepequeño libro –poco más de 100 páginas en un formato tamaño "bolsillo"– nos encontramos con una selección de ensayos y artículos escritos entre el 2006 y el 2013, cada uno referido a alguna obra o exposición en particular. Se trata de textos de catálogo, algunos, artículos de prensa, otros, y de ensayos publicados en revistas. Cada texto, además, viene acompañado con una sustanciosa selección de imágenes que ilustran las obras –generalmente de tipo "instalación"– a las que los textos hacen referencia.

La perspectiva crítica desde donde la autora "observa" estas obras es bastante singular y cabe detenerse de entrada en ella. Así como Adriana Valdés, quien escribiera en su reconocido libro *Composición de lugar* (1996): "Me acompaña desde siempre el horror a las visiones panorámicas, la preferencia por mirar muy de cerca las obras mismas, lo concreto"(1996: 11), Ana María Risco, quien sin duda retoma aunque con desvíos propios la estela crítica de Valdés, aclara desde un comienzo que la mirada que intenta ejercitar en estos textos no es la del crítico que asegura para sí ciertos índices de verdad a partir del empleo de un aparato conceptual impermeable, sino la de quien establece una relación *empática* con la obra, en un movimiento dialógico entre lo que la obra materialmente *presenta* y lo que el crítico en palabras se *representa*. La autora resume esta empresa como un "(…) observar *con ella* (la obra) y a la luz de sus recursos poéticos y críticos cuestiones que se relacionan con la vida contemporánea de las imágenes, agitada por las dinámicas mercantiles que imperan sobre el dominio de la representación" (Risco, 2017: 9-10). De este modo, entonces, en su despligue el libro propone un recorrido simbiótico entre la obra de Jaar y la escritura crítica de Risco, en donde esta última recoge y madura sus criterios sirviéndose de la luz que la obra echa sobre el mundo contemporáneo.

El primero de los textos, "Los camino de un *andante desesperato*", se centra en el recorrido que dibuja la obra de Jaar, quien como sabemos emigró de Chile a principios de los '80, iniciando así una carrera a nivel internacional que lo ha llevado a recorrer distintos lugares del mundo y zonas que han protagonizado algunas de las mayores crisis humanitarias

de éste y el siglo pasado. En este texto, escrito el año 2007 a propósito de una exposición retrospectiva en Laussan (Suiza), la autora establece algunas de las coordenadas críticas que luego desarrollará: la sensibilidad del aparato óptico de Jaar para con los padecimientos humanos y la indiferencia ante ellos, su ardua y compleja estrategia para desmontar los efectos anestésicos de la imagen espectacular y su interrogación constante acerca del espesor político y ético que subyace a la existencia de las imágenes en un mundo que se haya saturado de ellas. De este modo, siguiendo con este primer texto, la autora retoma una obra temprana y poco conocida, *OPUS 1981 / Andante desesperato*, una video-performance en la que aparece un joven Jaar melenudo tocando un clarinete hasta extenuarse, para alegorizar con ella no solo su figura de artista nómade y viajero, sino también al propio despliegue de su obra, la cual pareciera nadar a contracorriente de sus conquistas en un ánimo de siempre cruzar nuevas frontera creativas.

De la mano, entonces, de este *andante desesperato*, los textos restantes tratan sobreciertas intervenciones e instalaciones en particular, algunas más conocidas que otras, tales como *Estudios sobre la felicidad* , 1978-1981; *The Sound of Silence*, 2006; *Sin título (Agua)*, 1990; *Out of Balance*, 1989; *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996; *Real Pictures*, 1996; *1+1+1*, 1987; y la más reciente *Venecia, Venecia*, 2013.

Particularmente interesante es el modo en que la autora, a partir de estas obras, desentraña algunas de las *estrategias poéticas* con las cuales Jaar propone un modelo crítico de mirar y comprender el funcionamiento de las imágenes. Una estrategia que funciona a contrapelo de la imagen espectacular, cuyo exceso de contenido deja, paradójicamente, un vacío en el espectador, sumiéndolo en la indiferencia; es decir, si el espectáculo propone un lleno que deja un vacío, Jaar en cambio se propone presentar un vacío que deja un lleno. Es en el texto "Estremecer el silencio" donde, a propósito de la obra *The Sound of Silence*, la autora elucida mejor este asunto. En efecto, esta obra, que problematiza el modo en que *se hizo* la famosa fotografía de Kevin Carter donde aparece un niño sudanés en evidente estado de desnutrición y tras el cual un buitre espera su inminente muerte, invita a una reflexión de modo particularmente complejo a partir de una estructura cúbica que el espectador debe recorrer tanto por fuera comopor dentro. Por una parte, explica la autora, en una de sus caras

externas una pantalla expone al espectador a una luz blanca enceguecedora; por otra, ya adentro de la estructura, lo expone a una "oscuridad solemne", en un contexto de sobrecogimiento casi ritual, donde en una pantalla se proyecta una secuencia de palabras que apenas logran hilvanar un relato. En este juego de absolutos entre luz y sombra, pero también entre imagen y texto, lo que resulta desplazado es siempre el sentido total de la narración y del testimonio, exponiendo al espectador ya no a un recogimiento sentimental, sino a un pensamiento que sea capaz de elaborar esta ausencia de sentido. Dice Risco (2017): "esta obra parte del silencio y de la imposibilidad absoluta de narrar: del fracaso incluso de los más arriesgados empeños por testimoniar y construir una narración articulada de nuestro presente, a partir del cúmulo shockeante de episodios que arroja la actualidad." (2017: 44)

En el ensayo "La deriva líquida del ojo", tal vez el más contundente del libro, se desentraña de mejor manera algunas de las *estrategias instalativas* a partir de las cuales Jaar expone al espectador a una experiencia compleja y activa. Nuevamente a partir de un juego de contrastes, ahora entre el movimiento nómade de los inmigrantes y la detención que exige una imagen para ser aprehendida, en *Sin Título (Agua)* nos enfrentamos ante el dilema de "mirar sin ver"; es decir, ante una realidad (la de la inmigración) que conocemos pero a la que preferimos no prestar atención. Esta obra intenta generar una interrupción de este hábito generalizado de mirada a partir del contraste entre una *imagen móvil* (unas pantallas que exhiben un recorte del mar desde una cámara en movimiento) y una *imagen fija* (recortes de imágenes de sujetos sirios, palestinos y africanos, cuyo reconocimiento se ve dificultado por el propio marco en que es expuesta la imagen). Así, el espectador se ve impelido a poner en relación aquello que las imágenes, en su fragmentación e interrupción, exhiben. Se trata de recursos –explica la autora– que deliberadamente frenan el recorrido visual entre las imágenes, buscando restablecer un tiempo en donde el acto condicionado de mirar dialogue con el acto demorado de ver; estrategias de *diferimiento*, a fin de cuentas, que generan una suerte de freno en nuestro hábitos visuales para ponerlos en crisis, dislocarlos y exhibir así la violencia con la que naturalizamos el sufrimiento.

La escritura de Risco, de una rigurosidad y estilo encomiables, es capaz de analizar y englobar dentro de estrategias más amplias los materiales artísticos a los que se enfrenta; pero

al mismo tiempo, y este es uno de sus mayores logros, tiene la soltura y el nivel crítico para trascenderlos y enfrentarse a los problemas sociales y culturales que la propia obra de Jaar, aun de manera silenciosa, pone en cuestión. Ahí es donde el problema del *sujeto subalterno* asume un rol protagónico.En ese sentido, la escritura crítica de Risco dialoga con otros géneros como la crítica cultural y los estudios culturales, exhibiendo un modelo de crítica situada, política y contingente, en donde el diálogo entre imagen y texto busca construiruna mirada capaz dediseccionar lo real. Sin embargo, aun cuando la autora abre un camino, en este punto es donde se echa en falta un análisis más pormenorizado de algunas estrategias activistas que ya desde los '80 Jaar ha realizado, y que bien podrían contribuir al actual debate en torno al activismo en el arte. Un fenómeno que, como Boris Groys (2016) ha especulado, abre un escenario totalmente nuevo, que exige el replanteamiento de las nociones de "estetización" y "espectacularidad" a las que, por cierto, la misma obra de Jaar responde en tanto presupuestos. Como sea, no se trata de una tarea pendiente, sino de un desafío posible.

Referencias:

· GROYS, Boris (2014). “Sobre el activismo en el arte”.

En:http://artecontempo.blogspot.cl/2014/10/sobre-el-activismo-en-el-arte-boris.html

· RISCO, Ana María (2017). *La Deriva Líquida del Ojo. Ensayos sobre la Obra de Alfredo Jaar*. Viña del Mar: Co-edición Catálogo/Mundana.

· VALDÉS, Adriana (1996). *Composición de Lugar: Escritos sobre Cultura*. Snatiago de Chile: Editorial Universitaria.

Revista del Centro de Estudios Visuales :: NOiMAGEN
número 1, vol. I, abril de 2018
Santiago de Chile
ISNN 0719-7152
noimagen.net

noimagen@noimagen.net